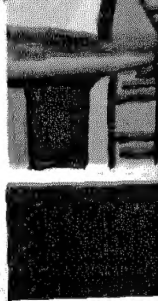
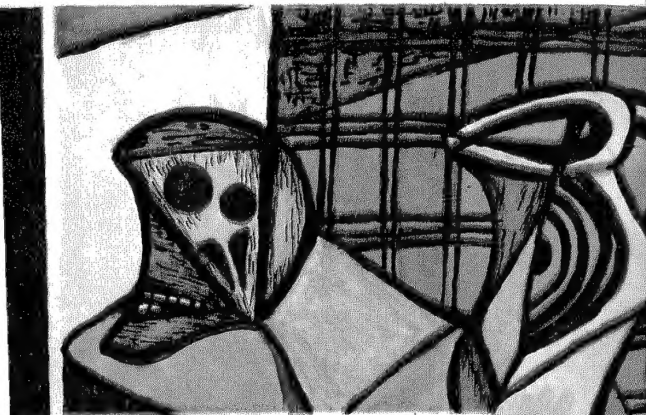
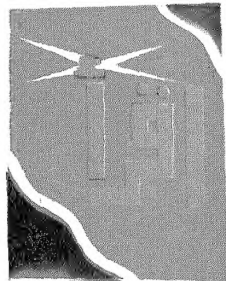


دكتور نعيم عطية

الفن الحديث : محاولة للفهم



اقراء

تصدر أول مرة كل شهر
[٤٧٣] - مارس - ١٩٨٢

رئيس التحرير **أنيس منصور**

رَکَتر نَعِیم عَطِیَہ

الفن الحديث :
محاولة للفهم



دارالمعارف

تصميم الغلاف : منى جامع

إهداء

يدك البيضاء في يدي ،

ونحن نشاهد لوحاتك ،

سألتني

فكتبت على هذه الصفحات إجاباتي .

(ن . ع)

أحكام بالتحقير

إن أول ما يلفت النظر عندما نضع الفن الحديث موضع الاعتبار ، هو السرعة التي خطا بها هذا الفن خطوات تطوره ، ففي أقل من أربعين عاماً مر الفن الحديث من « الانطباعية » إلى « التجريدية » . صحيح إن الحياة في العالم الذي يعبر عنه هذا الفن قد تطورت نحو إيقاعات لم تكن معروفة من قبل . وإذا كان طبيعياً في مجتمع محافظ أن يبدو الفنانون قليلي الثورية ، وأن يخضعوا في آدائهم الفني لمطالب صارمة ، فإن العكس هو الطبيعي في حضارة مثل حضارتنا . ومن العادى أيضاً أن يتنوع الإنتاج الفني في ظل تلك الحضارة ، وأن توجد إزاء انشقاقات ومحاولات ذات طابع المغامرة ، فهذا ما يحدث أيضاً في مجالات أخرى من النشاط الإنساني . ومع ذلك فإن التجارب التي تتابع منذ أواخر القرن الماضي إذا كانت متعددة ومن بعض النواحي متعارضة ، فإن هذا لا يحول دون وصولها إلى نمو من السهل أن

نتبين وجه المنطق فيه . لقد وجه الانطباعيون التصوير نحو التفسير الذاتي للموضوع ، وبالتالي نحو التقليل من شأن الشيء المصور . وذلك بإحلال « الإحساس الوقتي الذي يولده الشيء على العين » محل « الصورة الموضوعية للحقيقة المرئية » وقد مهد أولئك الانطباعيون الطريق أمام تحرير اللون والشكل بتحليلهم الظواهر الضوئية وترجمة الضوء الأبيض إلى مركباته الملونة . لاشك أن الانتشاء الحسي عندهم لم يكن يتعدى العين . وظل في رابطة ضيقة مع الطبيعة التي أثارتها . لكن هذه النشوة عند « فان جوج » أُشربَ بها الكيان كله وأصبح الفنان بدلاً من أن ينقل ماهو أمام ناظره ، يستخدم اللون بشكل أكثر تعسفاً كي يعبر عن نفسه بقوة أشد . وكذلك كان الحال عند « جوجان » ، وعند « سيزان » ، وعند « سورا » ، فقد بدت اللوحة نتاجاً للمخيلة أكثر منها تصويراً للعالم الخارجى . ومنذ ذلك الحين أصبح الفنان أكثر انشغالا بما يحس به أو يتخيله وأقل انشغالا بما يمكنه أن يلحظه أويلمسه في الواقع المحيط به . ومن ثم عمد الفنان إلى استخدام المسلمات الطبيعية استخداماً حراً . وهو يلجأ في ذلك إلى التحوير والتعبير ، ويدفع بالظواهر الطبيعية إلى الحد الذى تَضَحَّى الأشياء في لوحاته غير متبينة . وقد مضت الطبيعة في هذه الظروف تفقد قيمتها وتحلل في سبيل مدلولات يُشَحَّنُ بها الشكل واللون . وفي النهاية تتلاشى تلك الصورة طالما قُدِّرَ للجانب التعبيرى الغلبة على الموضوع المرسوم .

وقد تزايد عدم اهتمام الفنان بالتصوير الواقعى عندما رأى إلى جواره شخصية لم يكن يعرفها أسلافه السابقون : ألا وهو المصور الفوتوغرافى . وقد أبدى هذا الأخير استعدادا بسرعة لتحمل بعض المهام التي كانت وفقاً على الرسامين من قبل ، وذلك لأنهم كانوا وحدهم القادرين على أدائها . لم يستحوذ المصور الفوتوغرافى على « البورتريه » فحسب ، بل امتد فضوله إلى كل ما يرمى إلى الحقيقة المرئية ،

وقد عمد إلى تسجيلها من خلال عدساته ، بل وإلى استخراج العديد من الصور لتسجيلاتها . لاشك أن هذه الصور قد لا تكون أكثر موضوعية من تلك التي يرسمها الفنان ، بل يصل الأمر اليوم إلى أن تقدم لنا الكاميرا صوراً تجريدية . على أن ذلك لم يحلّ دون أن تُكرّس الكاميرا عادة لاستكشاف العالم الخارجى . وإنها قادرة على نقله ملتزمة بموضوعية لم يبلغها الفنان ، بل ويفترض أنه ماسعى إلى تقصيصها وأسندهاها قط .

ليس هذا كل شيء ، فن المصور الفوتوغرافى ، ولد المصور السينمائي الذى عرف بدوره أن ينقل الحركة ، وأن يعرض الحياة مباشرة فى أصدق صورة ممكنة ، ومالم تكن اللوحة بقادرة إلا على الإيحاء به أصبحت السينما قادرة على الإيحاء عنه . فبدلاً من مشهد وحيد تقتصر عليه اللوحة تقدم لنا السينما حركة متصلة ومتشابكة . وإذا توافرت للسينما سيادة الحركة ، وسيادة الزمن ، وسيادة المساحة ، فإنها تكون أكثر قدرة من المصور الفنان عندما يتعلق الأمر بسرد حكايات وتقديم موضوعات روائية ، أو تاريخية على النحو الطبيعى . إنها قادرة أن تفعل ذلك بشكل أشد استحواذاً على الباب الجماهير . وإذا اقتصر الأمر على تقدير « الحدودية » فإننا سنكون أكثر تأثراً بفيلم يحكى ثورة شعب مما سنكون عليه عندما نشاهد لوحة « الحرية تقود الشعب » لدليلا كروا .

لكن هل يعنى هذا أن وجود الفوتوغرافيا والسينما يفسر وحده انصراف الفنان الحديث عن معالجة بعض الموضوعات التى ألفت أسلافه معالجتها ؟ يجيب الناقد « جوزيف إميل مولر » على ذلك بالنفى فى كتابه عن « الفن الحديث » الصادر عن ١٩٦٣ ويقرر أنه قد تدخلت عوامل أخرى أوصلت إلى ذلك . ومن ضمنها عامل يجب عدم التقليل - فى نظره - من أهميته ، وهو العداوة التى لقيها التيار الحديث فى الفن من قِبَل جمهور النقاد .

ماعدت تخطر على البال حدة الخصومة ولاسخافة الحجج التي لقبها الفن الحديث في مطالعه لكن النصوص موجودة ومن المفيد أن نعاود قراءتها من وقت لآخر. عندما عرض « إدوارد مانيه » لوحته المشهورة « أولمبيا » عام ١٩٦٥ ثار النقاد في وجهها قائلين عن تلك المرأة التي صورها مانيه إنها نوع من أنثى الغوريلا. إنها مسخ دميم من المطاط محاط بالسواد. إنها نموذج التَّقَطُّ من أحط أوساط الصعاليك ، ذات بطن صفراء مقرزة ، ترقد على الفراش عارية ، وتتحلى كل قيم الذوق الجميل والأخلاق الفاضلة. وعلق النقاد أيضاً على هذه اللوحة بأنها شيء مضحك ، وقرروا أن الفن الهابط إلى ذلك الدرك لا يستحق منهم حتى اللوم.

وعندما أقام الانطباعيون معرضهم الجماعي الثاني عام ١٨٧٦ كتب ناقد الفيجارو يصف هذا الحدث قائلاً كُتِبَ الشقاء على شارع ليبليتيه. هاهى كارثة جديدة نحل عليه بعد أن شب الحريق في دار الأوبرا. فقد افتُحِحَ عند ديران - رويل معرض يقال إنه للتصوير. يدخل المار المسالم ، فترى عيناه المذعورتان عرضاً فقطاً . . خمسة أوستة من المخبولين بينهم امرأة ، مجموعة من التعمساء أصابتهم لوثة الطموح وحب الظهور فتلاقوا ليعرضوا أعمالهم ... وبعد سنة كتبت صحيفة أخرى عن هؤلاء الفنانين « إنه الجنون بعينه . إنه لإصرار على ماهو بشع وفظيع » وفي عام ١٨٨٠ كتب ناقد آخر يقول : إننا نميل إلى الاعتقاد أمام لوحات بعض أعضاء هذه الجماعة أنهم مصابون بمرض عضوى في العين . فهذه رؤى فريدة تبعث السرور في أطباء العيون والرعب في رجالات الأسرة المحافظة .

ومن السهل أن نتابع مثل هذه الإشارة الهجومية ، فقد كانت تُكْتَب عبارات مماثلة إلى عهد قريب عن « الوحشين » تارة ، وعن « التعبيريين » والتكعييين تارة أخرى . ومن المؤكد أن الفنانين الذين هاجمهم هذه العبارات لم يكن يقرءونها

بازدراء ومرح ، مثلما نقرأها اليوم . فقد كانت مثل هذه المقالات في أغلب الأحيان أحكاماً بالتحقير والجوع ، بل وأحياناً بالنفي والحرمان من كل الحقوق .

ومع ذلك ، فإذا كان هدف هؤلاء النقاد دحر الحركة « اللاتطبيعية » فقد انتهى بهم الأمر إلى الزيادة من حدتها وتهورها . ويرى الأستاذ « مولر » أنه لولا المناوأة العنيفة التي لقيها الفن الحديث وعلى الأخص في بداياته ، لما انجبه بكل تلك السرعة نحو الحلول « المتطرفة » إنه لم يفعل ذلك ، وما كان بقادر أن يفعل ذلك إلا لأنه تطور في غربة مطلقة في تلك « الغربة » التي كان المجتمع يحكم بها على الفنانين الطليعيين ، بنبذهم ورفض الخدمات التي كانوا على استعداد لتقديمها له . وإذا حرم الفنان من الطلب على أعماله ، فإنه لا يتوقف عن العمل ، لكنه لا يعمل عندئذ إلا لنفسه ، ولأولئك الذين كان « فلوير » يسميهم « بالأصدقاء المجهولين » وطالما أن الفنان المنبوذ في هذه الظروف هو المتبين الوحيد لفكرة فنه ، والمحدد الوحيد للشكل الذي تتخذه تلك الفكرة ، فإن المشكلات التي يتوقف عندها ، هي لا مفر لمشكلات متخصص ، والحلول التي يعطيها لها تستجيب أولاً لمطالب عبقرية الخاصة وإن استهدف أن يكون صادقاً أكثر من أن يكون مفهوماً ، فإن همه الأساسي ينصرف إلى أن يحقق تفوقاً على نفسه بلا انقطاع حتى يعبر بأكثر الأساليب أصالة وأرابة عن أكثر ما في نفسه ذاتية وندرة .

وإذا كان الفن الأوربي الحديث بصفة عامة ذا مسحة فردية ، ولا يعني كثيراً بمصائر الجماعة وانشغالاتها فليس ذلك مثيراً للدهشة بأي حال . ذلك لأنه إذا كان « ميخائيل أنجلو » قد صور « يوم الحساب » على أحد الحوائط في كنيسة سيكستين ، فلأنه وجد أحد الباباوات ليكلفه بذلك . تماماً كما كان هناك عاهل ونبلاء دعوا « فيلاسكوز » لتصوير لوحاته . في القديم وفي العصر الوسيط وفي عصر النهضة . وباختصار في كل الحضارات التي نمت إلى علمنا كان الفنان يؤدي

وظيفة اجتماعية واعترِفَ به كعنصر نافع ولم يكن ينقصه لا التقدير المادى ولا الاحترام بصفة عامة . أليس من الطبيعى جداً فى مثل هذه الظروف أن يكون الفنان قد تفاعل مع المجتمع الذى اعتنق أو تظاهر باعتناق عقائده ، ورغباته وأحلامه وانشغالاته ؟ وعندما كان الفنان لا يتفاعل مع مجتمعه كان يظل بدوره شخصاً غير مفهوم مرفوضاً ، منعزلاً ، ولكنه كان يمثل الاستثناء من القاعدة . لاشك أنه حتى أكثر المصورين تقدمية اكتسبوا اليوم فى الأوساط التى تنشط فيها تجارة الفن جمهوراً يتابعهم ويشجعهم ، لكنه جمهورهم ، هم الذين ربوه ، وهو على استعداد لأن يتقبل ما يقدمه لهم طواعية وعن طيب خاطر بحيث أن حرية هؤلاء الفنانين أصبح لا يعوقها اليوم شيء من تلك العبوديات الاجتماعية التى كان على أسلافهم أن ينصاعوا لها . وهكذا نرى فى الموقف الحاضر آثار التحول الذى طرأ على مسلك المجتمع من كل الأبحاث الطليعية .

الفن بين تسجيل الواقع والنظرة إلى الوجود

يعتقد البعض أن البعد عن « الواقعية » هو إفلاس للفن أو على الأقل إفقار شديد له ولا يتصورون « التصور الفني » إلا من خلال الواقع ، والأداء الفني إلا على أنه تسجيل حرفي للطبيعة ، أو على الأقل اجتهد دائب للنقل عن الطبيعة بحيث يكون العمل الفني في النهاية هو الصورة المنعكسة في مرآة مصقولة . وعلى ذلك أصبحت الخطوط والألوان والأبعاد والنسب والتكوينات في ذاتها التي يصادفها المرء في الطبيعة . فالبحر لونه أزرق ، ولا يمكن أن يكون ثمة بحر لونه أحمر ، والنبات أخضر ، والجبل أعلى من التل ، والسحب تمشي الهوي في على هامات الجبال والبيوت البعيدة عند الأفق أصغر من البيوت في المقدمة عند مرمى البصر القريب . والناس والحيوان والجماد والطير والزرع ، وكل شيء يصور كما هو في الواقع اليومي للفنان الذي يجد متعة كبرى في الترام الطبيعة ، ويعتبر قمة لنجاحه

في أن يقدم نقولا دقيقة عن الأصل الكبير.

وليس ثمة من ينكر أن الفنان الحديث بانشقاقه على « الطبيعة » قد عارض تراثاً ضخماً من التقاليد الفنية المثمرة ، ولكن هل هو بذلك قد تنكر لكل تراث في الفن كما يحلو للبعض أن يقول ؟ ! إن مايسمح بأن تكون الإجابة على ذلك بالإيجاب ليس إلا تجاهل ماعلّمنا إياه تاريخ الفن أو الجهل به ، ذلك أننا إذا ألقينا نظرة عاجلة على ماأبدعه الإنسان منذ ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا ، فإننا نجد أن « الطبيعة » ، أو « الواقعية البصرية » ، لم تكن القاعدة على الدوام . وبعبارة أخرى ، كان المؤلف أن يعتمد الفنان إلى استبدال معطيات العالم الخارجي بمعطيات تصوراتهِ هو عنها بدلاً من نقلها حرفياً . فلم تُسَدَّ « الواقعية البصرية » إلا عند الإغريق والرومان منذ القرن الخامس قبل الميلاد إلى القرن الرابع الميلادي تقريباً ، ثم في عصر النهضة في أوروبا ، وفي البلاد والعصور اللاحقة التي تأثرت بذلك العصر . وحتى هنا سنرى أن مبادئ الواقعية البصرية لم تلتزم التزاماً صارماً بالقدر الذي يظنه أولئك الذين ارتكروا كثيراً إلى التعاليم الأكاديمية .

لكن قد يسأل سائل : إذا لم تكن الواقعية هي الوضع العادي الغالب في الفن ، أليست هي على الأقل الوضع المثالي ؟ أليس التزام « الطبيعة » ، هو الوسيلة الوحيدة لتصوير الواقع تصويراً صادقاً ؟ إن الإجابة على هذا التساؤل بدوره ، هي النفي ، لأن الطبيعة ليست سوى وسيلة تصوير الأشياء للعيان عند النظر إليها في ظروف معينة لا ترتبط إلا بجزء مما ندركه ونحس به فحسب . فالصورة الواقعية ليست هي الصورة المطلقة أو الكلية .

ولنضرب لذلك مثلاً موعلاً في القدم حتى لا يقال إننا إنما نعتمد في كلامنا على بدعة من بدع الفن الحديث . لنأخذ مصوراً فارسياً أو هندياً في القرن الخامس عشر يريد أن يصور أشخاصاً في حديقة تزينها الأشجار والشجيرات والزهور . إنه يريدنا

أولا الحديقة فى وضع أمامى وجانبى فى آن واحد ، ثم يعتمد إلى رسم الأشخاص متراسين فى خطوط أفقية ورأسية كى يشعرنا بأن الناس متناثرون فى أرجاء الحديقة ، وذلك بنفس المقاييس ، كما يحتفظ للجميع بقسمات واضحة ، سواء القريب منهم أو البعيد ، وبذات المعالجة التفصيلية سيرسم الورد والأغصان والثمار وسيقان الشجر . ثم قد يريد أن يضيف إلى وسط الحديقة أو إلى أحد أرجائها حوضاً من الماء يسبح فيه البط والأوز ، وربما غيرها من الطيور المزركشة ، فنراه يرسم الحوض فى شكل مستطيل أينما جاء وضعه من الحديقة ، ثم يرسم الطيور السابحة فى وضع جانبى فتبدو لنا كما لو كانت جد قرية من أنظارنا .

ومن ثم نجد أنفسنا أمام فن لا يختار وجهة النظر الواحدة ، وهى وجهة النظر الطبيعية ، ويستخدم لهذا أبعاداً متعددة للمنظور ، وليس ذلك بدافع من عدم الاكتراث بالحقيقة الموضوعية ، بل على العكس بغية الالتزام بها قدر الإمكان ، وعرض أكبر قسط من جوانبها المترامية ، وذلك ليقدم كل شئ من الزاوية التى تكشف حقيقة وضعه الطبيعى وقيمتة الموحية . ولا يمكن أن ننكر أن أى مصور فارسى أو هندى - مثل « بختير ، أو منصور » كان يعتبر نفسه ، من وجهة نظره الذاتية على الأقل ، مصوراً واقعياً حقاً . وهو مايقودنا من « الواقعية المادية » إلى « الواقعية الفكرية » .

هذه الواقعية الفكرية هى الجديرة بالاعتبار لأن المظهر الذى يضيفه الفن على الأشياء والمقام الذى يقلده إياها إنما يفسر دائماً بالأهمية التى لها فى مدلول الوجود أكثر مما يفسر بالسمات التى لها ، والخصائص الجزئية التى حبثها بها الطبيعة والمكان الذى لها فى الحقيقة المرئية .

وعلى هذا فن الخطأ أن نعتقد بأن الفنون التشكيلية مجرد رؤيا العين فهى فى حقيقة أمرها تصور للوجود . وإذا كانت هذه الفنون قد قدمت لنا فى بعض

العصور صوراً طبيعية فلأن الضرورة الحضارية لتلك العصور قد أملت تبعاً لخواص علوم الطبيعة والأحياء إلماً أوفى بالكثير من دقائق العالم الخارجى المحيط بالفنان ، باعتبار أن الفن أداة فعالة للتأثير على الوجود الخارجى والاستحواذ عليه من خلال سحر أغواره . كما يجب أن نضع فى تقديرنا أيضاً فى هذا المقام أن أجهزة قياس وتسجيل معالم الواقع الخارجى فى تلك العصور لم تكن بالكثرة والدقة التى وصلت إليها تلك الأجهزة فى يومنا هذا .

ويقتضى منا عصر النهضة فى أوروبا وقفة خاصة فى هذا المجال . فلقد تميز هذا العصر بأنه أحل محل الجمود الفكرى الذى ساد العصر الوسيط تأملات ومفاهيم نابعة عن التقصى والامتحان النقدى والتجربة ، فهل كانت رؤى فنان العصر الوسيط تقل أصالة عن رؤى فنان عصر النهضة ؟ إن مقارنة الإنتاج الفنى فى العصرين تبين أن التقدم فى النظرة الواقعية يقابله تضحيات فى مجال اللون الذى أصبح أقل غنائية وثراء عن ذى قبل . أما عن القوة التعبيرية فإنها تتمثل بقدر أكبر ولاشك فى تمثال لقديس من العصر القوطى مما تتمثل فى لوحة دينية « لروبيتر ، أومانتينا » مثلاً . إذ أن القديس لا يتميز بالجسد القوى والعضلات المفتولة وتناسق النسب التشريحية بقدر ما يتميز بالمعاناة والشفافية .

كما أننا إذا قلنا إن الفنون التشكيلية ليست مجرد رؤيا للعين ، بل هى فى حقيقة أمرها تصور للوجود ، فإن أعمال أساتذة عصر النهضة لاتنفى هذه الحقيقة ، لأن الفضول العلمى عندهم لم يكن بديلاً عن ارتجاف الروح ، بل على العكس ، فإن فهم العقل كان يذكى لهيب الروح ويشيرها . فقد كان إقبالهم على المعرفة مما يشحذ الخيال ويشير فى نفوسهم القلق ، ويمكننا أن نقول إن العلوم بالنسبة لهؤلاء الفنانين كانت طريقاً إلى الرؤية الشعرية ، طالما كانت العلوم توصل إلى اكتشافات أقل ما يمكن أن توصف به فى ذلك الوقت أنها مثيرة وباهرة .

وفضلاً عن ذلك ، يجب أن نشير إلى أن الفن الواقعي ، كان على الدوام أبعد ما يكون عن الولاء انكامل للأ نموذج الذي ينقل عنه . حتى الفن الإغريقي الكلاسيكي برغم حرصه على الإبقاء على الشبه في نقوله الفنية ، لم يحترم الطبيعة إلى الحد الذي تطرف الأكاديميون فيما بعد في المطالبة به . إن تأمل تمثال « رامى القرص » « لميون » يبين بجلاء إن المثال الإغريقي لم يكن ليتردد في أن يعطى لتمثاله « وقفة مستحيلة » متى كان من شأن ذلك إضفاء قدر أكبر من التوازن والقدرة التعبيرية على المثال .

إن الفنان يفضل دائماً بلاغة الأشكال وتوازن التكوين على برود الجسم ذى النسب التشريحية الدقيقة . ومن الطريف أن نذكر في هذا المقام أن كثيراً من الأطباء ذهبوا في نقد اللوحات الكبيرة إلى إصابة شخصها بكثير من النقائص الخلقية والأمراض . ومن هذا القبيل ملاحظه أحد الأطباء النقاد على لوحة « آدم وحواء » للمصور الإيطالى « مساكيو » من أن الساق اليمنى لآدم تعانى من هزال فى الفخذ وتقلص فى الركبة ، وضهور فى العجز على أن صحة تشخيص هؤلاء الأطباء النقاد لمثل هذه العيوب الخلقية لا تحول دون عدم الاعتداد بملاحظاتهم من الناحية الفنية إذ أن الأشياء لا تبقى على ما هى عليه عند الانتقال من مجال الطبيعة إلى مجال الفن ، وذلك لأن وظيفة هذه الأشياء ومدلولاتها تتغير . ولم يكن الفن قط مجرد مرآة عادية للطبيعة ، وهو يدخل على كل ما يحتمضه ويتبناه نوعاً من التحول مرده إلى أن كان كائن وكل موضوع فى الواقع يتحول فى الفن إلى شكل معين ، وتكوين معين ، وبعبارة أوجز إلى أسلوب معين .

وهناك حقيقة أخرى يجدر ألا تغيب عن البال . اذ كثيراً ما يقال إن الفنان مرآة لعصره ومجتمعه . وهذا قول فيه قدر كبير من الصحة ، لكن يجب أن نتحرز فى فهمه ، لأن الفنان وإن كان يعكس فى لوحاته ولحوته صورة للعصور الذى يعيش

فيه ، فإن ذلك لا يأتى إلا من خلال ذاته قبل كل شيء .. إن الفنان يفصح لنا في ألوانه وخطوطه ، عن حسه ، وعن ذوقه ، وعن كثافة رؤاه ، عن تحفظه أو اندفاعه ، عن خشوته أو رفته ، عن سكينه روحه أو فورانها ، بل وستطوى أعماله أيضاً على مالم يتعمد أن يفرغه فيها ، أى على ماشحنها به في غير وعى منه ، وهى تلك الأحاسيس التى عبرت عنها أنامله في أثناء عملها تعبيراً مبهماً ، ومن خلال تعبيراته هذه يبدو لنا الفنان ممثلاً لعصره ومرآة له بصفة عامة .

وهكذا فإن القيمة التسجيلية للعمل الفنى فيما يتعلق بالعالم الخارجى ليست على الدوام إلا قيمة نسبية ، ويجب أن نتحرز من تفسير العمل الفنى ، كما نفسر صورة فوتوغرافية ، ومصدراً على ذلك فإننا نتساءل عما إذا كانت تلك الأجسام المتناسقة الجميلة التى خلقتها لنا الرسوم والنقوش والنحت الإغريقية تسمح بالتعرف حقاً عما كانت عليه أبدان معاصرى « فيدياس أو براكسيتليس » ؟ إن كل ماتعرفنا به تلك الأعمال الفنية في الواقع هو ما كان عليه المثل الأعلى للكمال الجثمانى في تصور ذلك العصر . ومن ثم فإن مانستخلصه من تلك الأعمال الفنية أنها تصور مثلاً أعلى للحياة ، لا ما كانت عليه تلك الحياة عند الإغريق فعلاً ، إذ لا يجب أن يتطرق الشك إلينا في أن اليونان القديمة عرفت القبح والدمامة والأجسام المشوهة ، كما عرفت المعارك السياسية والحربية الكبيرة ، وأن تاريخ اليونان القديمة في الواقع أقل بهالة من فنها .

وباختصار ، فإن الفن الإغريق إنما يعكس موقفاً فكرياً أكثر مما يعكس صورة كائنات حقيقية ، وهذا ما يفعله الفن الحديث أيضاً ، مترجماً مواقف فكرية ومعنوية ، لكن بوسائل مختلفة .

وإذا كنا قد أوضحنا أن الفن تصور للوجود ، فهذا التصور يصاغ في لغة معينة واللغة - سواء أكانت اللغة التى نتحدث بها أو نصور بها - ليست شيئاً طبعياً مثل

الجليل والبحر والسحب ، فتبدو معانيها للجميع منذ الوهلة الأولى . إن اللغة عمل من أعمال البشر ، شىء مصنوع ، منسوج مشيد ، لا يتوصل المرء إلى استجالاته وتبينه إلا بعد دراسة أيجليته ، وأصول بلاغته .

وإذا ألف المرء فنًا يُعبّر عنه طوال عدة قرون بالصورة الطبيعية ، فإن هذا الفن يبدو له عاديًا ، وأكثر منطقية من غيره من الأساليب الفنية . ولأن كثيرين ينسون أن الطبيعة ليست بدورها سوى أسلوب فإنهم يعجزون عن أن يتبينوا المعنى الكامل للأعمال الطبيعية ذاتها ، والواقع أن هؤلاء لا يتفحصون هذه الأعمال الطبيعية لكى يرون ماهيتها الفنية حقًا ، وإنما هم يطابقونها فحسب بما يذكرونه من ماضى حياتهم فتستحيل عملية التذوق الفنى إلى عملية تذكر . وهذا من شأنه أن يصيب عملية التلقى الفنى بالعقم والجمود . بل وقد تكون اللوحة فجّة لاحياة فيها من الناحية الفنية ، ومع ذلك قد تبدو فى عيونهم مفعمة بحياة مشيرة ، وهى تلك التى يجلبونها إليها ويصبونها فيها دون أن يتنبهوا إلى ذلك ، طالما أنهم يشاهدون اللوحة بكل ماسبق أن عاينوه فى حياتهم الواقعية قبل ذلك ، أما اللوحة التى لاتذكرهم بشىء وذلك لفقر موضوعها ، أو تذكرهم بأمور قد لا يستسيغونها فإنهم ينظرون إليها بفتور ، وقد يصفونها بأنها قبيحة وغير مفهومة .

وبعبارة موجزة فإن العمل الفنى قد لا يثير اهتمام الكثير من الجمهور ، ولا يجذبهم إليه إلا متى ذكرهم بأمور أبعد ماتكون عن متطلبات الفن تصويرًا أو نحتًا ، فمثلا إن البعض قد يحب تصاوير «رينوار» لأنه يجد فى النساء اللاتي يرسمهن أغوذجًا للمرأة التى تستويه وتعجبه ، كما أن أولئك الذين لهم ميول أدبية أو فلسفية تجذبهم وتروق لهم اللوحات التى توحى إليهم بأكبر قدر من الكلمات أو الأفكار . ولهذا فقد تلقى استحسانهم تصاوير متوسطة القيمة من تصاوير الأشخاص أكثر مما تلقاه أية لوحة ممتازة من لوحات المناظر الطبيعية ، لأن تصاوير

الأشخاص تلك هي نقط انطلاق الى رحلات مثمرة في مجالات السيكولوجيا والأخلاق .

على أن كل هذه الاعتبارات تفضيل ذاتي لا يمكن أن توضع في الحسبان عند تقييم العمل الفني تقييماً متزهاً عن كل ما يمت إلى اللغة الفنية ذاتها بصفة ، فالعمل الفني ليس كربطة العنق يتبع في اختيارها معيار التناسق بينها وبين السترة ، بل العمل الفني له قيمته القائمة بذاتها والمستقلة حتى عن الموضوع الذي انصب عليه . وصفوة القول إن الفن ليس تسجيلاً للواقع بقدر ما هو نظرة إلى الوجود . وهذه النظرة تترجم إلى لغة لها أنجديتها وأصولها . وهذه اللغة يجب أن يكون تذوقها غير قائم على اعتبارات تفضيل ذاتي ، بل على اعتبارات موضوعية يراعى فيها حقيقة الفن من أنه لغة تعبر عن نظرة إلى الوجود .

الحقيقة المرئية في التصوير الحديث

ليس التصوير الحديث كله تياراً تجريدياً يقصى الواقع والطبيعة من إطار اللوحة ، ويجرى الفرشاة بعشوائية أو بدفع داخلي تلقائي ، فلا زال الفن الحديث يضم في صفوفه مصورين كباراً يصورون الطبيعة ، ويعلنون أنهم لا يعرفون موضوعاً آخر لفنهم سواها . ومن هؤلاء المصورين « بونار ، وماتيس ، ودوفى ، وشاجال ، وفيون » ، بل « وبيكاسو » أيضاً ، فرغم كل ابتكاراته وشطحاته وقف عند الطبيعة والواقع ، ولم يُقصصها من اهتماماته الفنية مطلقاً .

وبقدر ما استبعد كثير من المصورين « الحقيقة المرئية » من انشغالاتهم الفنية ، بنوا لوحاتهم على تجريدها من كل معالم الواقع الملموس ، فإن كثيراً من المصورين المعاصرين الكبار أيضاً رفضوا القيام بتلك القفزة العدمية في عالم اللاواقع ، وآلوا على أنفسهم وهم يحركون خطوطهم وألوانهم ويشيدون تصاويرهم أن يضعوا

نصب أعينهم معالم الطبيعة المحيطة بهم ، وكأن الواقع يصرخ في كيانهم قائلاً : أنا كل ما كان ، وكل ما هو كائن ، وكل ماسيكون .

على أنه بقدر ماتعدد المصورون غير التجريديين في العصر الحديث بقدر ماتعددت أيضاً أساليبهم في ملاسة الواقع وفي نقله عبر حواسهم إلى لوحاتهم ورسومهم ، ولكن مها كان الأمر فإن ثمة سمات مشتركة تجمع بينهم عندما يقارنون بمصوري « الواقعية التقليدية » .

وإذا أردنا أن نتقصى عن هذه السمات ، فإننا نقول إن مصوري الحقيقة المرئية المعاصرين يعتمدون في تقديم الكتلة على اللون والمحيط التعبيري ، وهم يرفضون « المنظور الكلاسيكي » وينبذون فكرة المساحة الحسائية ليشيدوا مساحة متخيلة تتحدد بوضع الأشياء في اللوحة فقد كانت المسافات قديماً تحدد وضع الأشياء ، أما اليوم فإن وضع الأشياء هو الذي يحدد المسافات والأبعاد . ومعنى ذلك أنه بعد أن كانت الأبعاد هي التي تحدد وضع الأشياء وأجرامها ، أصبح وضع الأشياء بأجرامها وألوانها هو الذي يحدد المسافات . ومن ثم لم تعد هذه المسافات حسائية بقدر ما هي مساحات خيالية تعتمد على مبلغ تأثير حساسية الفنان بالأشياء المصورة من ناحية ، وعلى الاعتداد بالدور الجمالي الذي يجب أن تلعبه الأشياء في تشكيل الصورة من ناحية أخرى .

كما أن المصورين المحدثين يعتمدون على إضاءة يتلذذونها على حسب هواهم ، ويوجهونها توجيهاً مطلقاً ، ويحركونها وفقاً لمتطلبات تشيد العمل الفني ، وتبني هذه الإضاءة المتبعة عادة على تلوين دافئ يتضاد مع تلوين فاتر ، بدلا مما كان عليه الأمر قديماً من التدرج باللون ذاته من نبرة قائمة إلى نبرة فاتحة .

ولا يركن المصورون الجدد إلى الوصف بقدر ما يميلون إلى الإيحاء ، ولا يعتمدون إلى التسجيل بقدر ما يتجهون إلى التصعيد ، ولهذا كانت لغتهم حافلة بارتجافات

الروح وذبذباتها أكثر من صرامة النظرة الموضوعية ، لغة إنسيابية غير محددة بالمعارف المتعارف عليها ، لغة فيها من غموض الروحانيين أكثر من وضوح العلمانيين . إنها أقرب إلى لغة الشعر من لغة العلوم والنثر التوضيحي ، لغة لا تهدف إلى الكشف عن الشيء في ذاته بقدر ماتهدف إلى النفاذ لمغزى الشيء إذا ما نظر إليه من زاوية خاصة ، ولتضرب مثلاً على ذلك بالزهرة . أية زهرة في عين المحب الذي يقدمها إلى حبيبته هي الزهرة بين يدي عالم النبات ، وعلى منضدة تجارية . ويمكن أن تتأمل في هذا المقام زهوراً صورها « فان جوخ » ، أو « هنرى روسو » ، ونقارنها بذات الزهور في القواميس ومؤلفات علم النبات ، وستبين الفارق بين زهور القواميس وزهور هذين المصورين برغم أن كلا منهما قد اجتهد تماماً أن يأتي رسمه معبراً عن الزهور التي يقف أمامها أصدق تعبير ، وربما كان هذا هو النيج الكبير لسوء الفهم الذي لقيه كل من هذين المصورين المبدعين .

ويمكننا أن نقول إن الفن الواقعي إنما يؤكد الأفكار التي لدينا عن الأشياء . وقد يكون ذلك بطبيعة الحال عن طريق تعميق هذه الأفكار وإثرائها ، أما الفن الحديث فهو يعتمد على العكس من ذلك إلى أن يضعنا موضع التساؤل أمام كل الأفكار التي رسبها في أذهاننا العرف والتسليم المتواتر بالأشياء التي ألفنا أن نراها يوماً بعد يوم ، وذلك بقصد كسر القوقعة التي يمكن أن نجسنا فيها « العادة » فتفقدنا الإحساس بطلاوة الحياة ونضارتها ذلك الإحساس الذي يبدأ فينا أطفالا نتلقى ظواهر الوجود بدهشة ومتعة ، فنهل لمرأى فراشة أو صوت دراجة ، ويموت فينا كباراً عندما تنطفئ في قلوبنا براءة الطفولة وفضولها تحت ركام من رتابة الحياة اليومية وانشغال مقبض باهتمامات نفعية فحسب ، لهذا كان الفنان الحديث شديد الاكتراث بالعودة إلى مناهل الإحساس الجمالي الأولى ، فيصور كطفل أو كإنسان بدائي ينفض عن كاهله كل المعارف القاموسية ، ويزلزل سلمياً

كل أسوار المدينة ، ويعمد إلى أن يحير العين والقلب إزاء المسلمات المتواترة ليكتشف ، ويكتشف معه جمهوره ، في الأشياء جوانب خفية غير معروفة بعد . وذلك على الأخص - وهو مافعله التكعيبيون كثيراً - بتخليص الأشياء العادية مثل اللعب وآلات الموسيقى والأقداح والمناضد والكراسي ، من إसार معانيها المتعارف عليها خلال استعمالها النفعية ، ووضعها في تكوينات جمالية بحتة ، كما عمد البعض إلى ذلك أيضاً بإلقاء الأشياء في روابط تثير في النفس غرابة ، وتبعث على التساؤل في مفهوماتها . ومن هذه الروابط المحيرة لقاء بين مظلة وماكينة خياطة على منضدة تشريح وهذا مافعله السرياليون كثيراً مناديين بأن « الجميل فحسب هو الغريب حقاً ، وإذ يحلو للمصور السريالي أن يثير فينا البلبلة إزاء الموجودات الواقعية فإنه يقودنا إلى مواجهة المجهول حيث لا يكون للأشياء معانيها المألوفة . إن الطبيعة بالنسبة للتصوير الحديث ليست أعوذجاً ينقل نقلاً حرقياً ، بل هي شكل يستعار . لحن تجري عليه تنويعات ، مادة خام تصقل وتخور ، دعوة إلى التأمل والاستقصاء والإدلاء بالتعليقات ، ولندكر في هذا المقام نصيحة وجهها للمصور السويسري « بول كلي » إلى أحد أصدقائه من مدرسي الرسم في مدرسة إقليمية ، إذ قال له : اصحب تلامذتك إلى الطبيعة ، اجعلهم يرون الفراشة وهي تفتح جناحها وتنقل ، والشجرة وهي تورق ، والعصفور وهو يطير . اجعلهم يعاينون عملية الخلق في الطبيعة ، حتى يصبحوا خلاقين مثلها .

وجدير أن نلاحظ في هذه العبارات أن المصور الكبير لم ينصح زميله المدرس بأن يدرّب تلامذته الصغار على النقل الحرفي من الطبيعة ، بل نصحه أن يوجه انتباههم إلى عملية الخلق في الطبيعة ، وكيف تتم ، والحق أن المصور الحديث وإن كان مرتبطاً بالطبيعة فإنه لا يرى أن ارتباطه بها هو أن يكون عبداً لها وناقلاً عنها ، بل هو يرى أن احتذائه بالطبيعة يكون بمخلقه للوحته كما تخلق الطبيعة ظواهرها .

الطبيعة إذن في المفهوم الحديث للتصوير هي نقطة انطلاق ، يبدأ منها الفنان في تشييد لوحته بحرية ، أو عبارة موجزة هي دعوة إلى الخيال ، وعلى ذلك فلكي يوصل الفنان الألوان إلى أقصى قوتها ومضائها يجد في نفسه الحاجة إلى أن يتحلل من تلك التي أودعتها الطبيعة في موجوداتها المريئة ، وأن يعدل فيها ، بل وأن يضع نقائصها أحياناً ، فإذا كانت التفاحة الطبيعية صفراء أو حمراء مثلاً فقد يجد الفنان الحديث نفسه - كما فعل الوحشيون - منقاداً بدافع من إحساسه اللوني إلى أن يصور تفاحات بنفسجية ذات ظلال خضراء مثلاً .

وكثيراً ما يستبيح المصور الحديث أيضاً أن يتجاوز الحدود المحيطة بالأشياء ليجرى فرشاته في أرجاء اللوحة ناشراً ألوانه بغير قيد بالحدود الخارجية للجزئيات تكوينه الفني ونجد ذلك كثيراً في لوحات المصورين الفرنسيين « فيرنان ليجيه » ، « وراؤول دوفى » ، فتأخذ الفرشة وألوانها المجامات أفقية أو رأسية غير معتدة بالمنظر المرسوم ، وتصبغ من اللوحة مساحات لاتحدها التفاصيل المصورة . وتشكل الألوان عند مصورين آخرين مثل « بيكاسو » « وفيون » ، بطلاقة في مساحات دائرية ومثلثة ومربعة ومستطيلة لاتستمد أصولها إلا من حساسية الفنان ومن خلجات روحه فحسب ، وهكذا يتحرر اللون من وظيفته التقليدية ليصبح مجرد تشكيلات جمالية لاضابط لها من المنطق العقلى ، وهو المنطق الذى يواجه كل شيء بكلمة : لماذا ؟

وبالمثل فإن الرسم أيضاً يجد نفسه قد تحرر بدوره مما يتيح له أن يكشف عن كل فصاحته بلا قيد أو تزمّت ، ومع بقاء الخط تصويرياً إلى حد ما ، أى يسجل أشكالاً مرئية ، على حين يكون اللون مجرداً فإننا نصل إلى قراءة اللوحة الحديثة بطريقتين : تأسرنا الألوان أولاً ، وتستحوذ على اهتمامنا البصرى ، ثم نتطرق إلى نغم الرسم ، وبذلك يجذبنا اللون والخط معاً ويقودانا مما هو مبتكر ومبتدع إلى

ما هو مستخلص من الملاحظة الواقعية ، ومحملانا مما هو يمكن إثباته بالواقع إلى مالا يمكن أن يدرك إلا بالشعور ، وبعبارة أخرى ينقلنا العمل الفني الحديث من مجرد صوت العصفور مثلاً إلى صوت كان يحاكي الطائر المغرد .

ولما كان شكل الأشياء يعالج بحرية لا تنقل عن حرية اللون فقد أصبح « التحوير أو التحريف من السمات المميزة للفن الحديث ، سواء كان ذلك في مجال التصوير أو في مجال النحت ، والواقع أن الشكل عند الفنانين المعاصرين البارزين أميل إلى أن يكون مبتكراً من أن يكون مجرد شكل أجرى عليه التحوير أو التحريف ، وفي هذا المقام نذكر محاولات التبسيط الأريية التي قام بها نحاتون مثل الروماني « قسطنطين برانكوزي » للوصول إلى جوهر الشيء موضوع العمل الفني ، ونسمعه يقول « عندما ترى سمكة في الماء فإن الذي يعلق ببالك هو سرعتها ولعان جسمها وانسيابيته وهي تحترق اللجة » . ثم يمضي الفنان الروماني قائلاً « حسناً ، لقد شغلت بأن أعبر عن ذلك تماماً ، وقد جاء تمثال « برانكوزي » [السمكة] تحفة في هذا الصدد ، ولا يقل عن ذلك تمثاله البرونزي الذي صنعه عام ١٩١٩ » للطائر في الفضاء » .

وبالمثل نجد ذلك الجهد الخلاق لإعادة تشيد الأشكال الطبيعية لدى نحاتين معاصرين آخرين نذكر منهم الإنجليزي « هنري مور » بأشكاله الضخمة التي توحى بتأثير الزمن والعوامل الطبيعية في المادة ، والفرنسي « هنري لورن » بتأثيره المستوحاة من الحركة التكميلية ، والسويسري « البريتو جاكوميتي » بشخصه النحيلة الطويلة التي توحى بعذابات البشر وعزلتهم الأليمة .

الإنسان في التصوير الحديث

تعرض الفن الحديث - بسبب الحرية التي مارسها مصوروه إزاء الحقيقة المرئية - إلى انتقادات عنيفة ، وألهم على الأخص بفقدانه كل حب واحترام للإنسان . وأشار الكثيرون إلى ما سموه « بالترعة التدميرية » في الفن الحديث وذهب الخصوم إلى أن الحركات الفنية منذ أوائل القرن العشرين إنما هي أعراض لـ « أعراض » لا أعرف خفي وغير محدد الدوافع إلى الهدم والتحطيم ، وقبل أيضاً إن « التفتيت » ، الذي غلب على الفن الحديث ليس إلا انعكاساً لما طرأ من تفتيت مماثل في قيم الحياة وحقائق العلوم .

ورد مؤيدو الفن الحديث على خصومه دهشين من أن يقتصر الانتقاد، إزاء لوحة أو تمثال على الحطام من زاوية الصورة الطبيعية ويقصر عن تبين عامل التشديد من زاوية الخلق الفني ، ثم تساءلوا عن الدليل على أن المصور قد فقد اليوم حبه

للكائنات ، فقد يحب المرء شيئاً قديماً تربطه به ذكريات ومع ذلك لا يصوره مثلما يراه الآخرون ، بل يبدل فيه ويغير طالما أن الحب ذاته دافع إلى التغيير والتبديل ، إن ما يشعر به المصور نحو الناس والأشياء يمكنه أن يعبر عنه بالطريقة التي يعبر بها الموسيقى عن أحاسيسه ، أى باستخدام « البدائل » فيترجم المصور عواطفه وانطباعاته إلى ألوان وأشكال مقصودة لمغزاها لالما فيها من محاكاة . وإذا لجأ المصور إلى هذا النهج لترجمة أحاسيسه فهل في ذلك ما يلام عليه ؟

على أن التربة المزعومة إلى التدمير في الفن الحديث قد تجلّت على الأخص عند تصوير الإنسان ، وذهب النقاد المعارضون إلى إعلان السخط على تلك التصاوير المنفرة التي لا يبدو فيها التشويه الفنى عملاً تلقائياً نابعاً من القلب مثلما كان عند « الجريكو ، وتولوز لوتريك ، وفان جوخ » ، بل عملاً مدبراً نابعاً من إرادة مبيتة على التهجم والانتقاص من نبل الصورة الإنسانية ، ويمضى أولئك المعارضون إلى الشكوى المريرة من أن المصورين والمثاليين المحدثين لم يقدموا لنا سوى شخص شاحبة مصدورة علاها الهزال أو مقعدة مشوهة ، ارتسمت البلاهة على قسائما زائفة النظرات ، متوترة العضلات نافرة العروق شعثاء الشعر . وبعبارة موجزة إن الإنسان في أعمال الفنان المعاصر غالباً ما يكون تزيل المصححات العقلية والنفسية وغيرها من دور المرضى وملاجئ العجزة والمشلولين . وقد عمد النازيون - وكانوا من ألد أعداء التيار الحديث في الفن - إلى كسر شوكتة وتشويه دعوته بإجراء المقارنات الضافية بين الوجوه والأجساد في لوحات المعاصرين وعلى الأخص في لوحات التعبيريين الذين لقوا من النازية صنوف العذاب والتحقير ، وبين الصور المستخرجة من سجلات المرضى والمصححات المختلفة ، ولاشك أن الكثيرين قد اقتنعوا بصحة هذه الاتهامات والافتراءات ، واستقر في روعهم حقاً أن هذا الفن الحديث هو « فن منحل » على ما وصفه به الأعداء ، وأبدوا حملات التشهير

والمقاومة ضد هذا التيار الملوث الهدام .

وليس ثمة من ينكر أنه بالنسبة لمن يريد أن يكون المثال أو اللوحة نسخة طبق الأصل من النموذج المنقول ، فإن فن القرن العشرين يكون في نظره قد أولى التشوهات البدنية اهتماماً بالغاً . على أن الأمر في تصوير القرن العشرين ليس في كل الأحوال مجرد مستنسخات للواقع فحسب . فعندما يُجزئ الفنان التكعبي الوجه إلى مساحات هندسية صغيرة ذات زوايا حادة فهو لا ينقل الواقع . ولهذا فلا يجدر أن نحكم على عمله بالمعايير التي تحكم بها على عملية النقل عن الواقع ، لأن الفنان يهدف إلى إجراء عملية تحليل للسطوح وتوفيق بين الأشكال الأصلية . وهو عندما يرسم شخصاً يحاول أن يختصر الهيئة الإنسانية إلى الأشكال الخالصة وهي الأشكال الهندسية . فالوجه ليس وجهاً ، والذراع ليس ذراعاً ، والعنق ليس عنقاً ، بل هي كلها في نظره أشكال هندسية مخروطية ومكعبة وأسطوانية . وإذا انتقلنا إلى مصور تعبيرى فإننا سنجد أنه يعتمد على الجور على الشكل الإنساني الواقعي . فربما استطالت قامة الإنسان المرسوم بما يقترب من صورته في مرآة غير مصقولة الصنع ، وقد تنكسر قسماته كما لو كان ينظر إلى وجهه في ماء بئر أو غدير . وقد تمتد ذراعه حتى تطول السحب ، وقد تقصر ساقاه حتى يكاد يكون قد انغرس في الأرض أو غاص في الطين مما يذكرنا بشخصية « السيدة وينى » في مسرحية الأيرلندي « صموئيل بكيت » بعنوان « الأيام السعيدة » (١٩٦٣) وإذا كانت تأكلت القسمات بعض الشيء فن عنف الصراع المتأجج في الأعماق . إن المصور التعبيري الحديث يستخدم النموذج الإنساني على الأخص ليقدم لنا أشكالا جائرة وخطوطاً كأنها جروح مزقتها سكين حادة ، وألواناً كأنها أمواج متلاطمة في ليلة احتجب عن سمائها القمر . وهو إذ يكسر أغلال الشكل الواقعي ويغض عبثه عن عاتقه إنما يطلق العنان لروح أمضها الألم ، وأحاسيس ألقت عن وجهها قناع

التقاليد وآداب السلوك وأفكار حبسية تنطلق من قناعاتها مرددة وأشباهًا ترأر وتهدد في وجه العدم .

وقد كان للفنان التعبيري المعاصر سلف عظيم توطدت بينها عبر السنين أواصر وثيقة ودقيقة هو الكريكي الذي استوطن أسبانيا في القرن السادس عشر ، المصور « دومنيكوس ثيوتوكوبولوس » الملقب « بالجريكو » أي « اليوناني » (١٥٤١ - ١٦١٤) الذي نظر إلى جسم الإنسان على أنه عقبة لكنه أيضًا الوسيلة الوحيدة أمام الروح لتعبر عن نفسها . وكلما تأملنا شخصه أحسنا بخوف ميتافيزيقي ، بخوف هائل مما بعد الواقع ، وتقفز إلى مخيلتنا قوى الظلام ، كل شخصه تبدو كما لو كنا نرى صورها منعكسة على مرآة عرافة يتكرر ظهورها كما لو كانت قد بُعثت بفعل السحر . وهكذا وجد الفن قوته البدائية المتمثلة في بعث الموتى ، لكن هذه الأجسام التي بُعثت إلى الحياة تنقصها الرقة والبراءة والحرارة الإنسانية ، لقد قال الأب « بانيز » عن « القديسة تريزة » « إن تريزة كبيرة من قدميها حتى رأسها ، لكنها من الرأس وما فوقها هي هائلة بشكل لا مثيل له » وهذه القامة غير المألوفة للإنسان هي التي اجتهد « الجريكو » في تصويرها طوال حياته . وقد كان هذا المصور العملاق الأب الروحي بحق للتعبيريين الجدد الذين أفرغوا في تصاويرهم نظرة تشاؤمية إلى الحياة ولعل في مقدمة التعبيريين الكبار في التصوير الحديث النرويجي « ادفامونش » (١٨٦٣ - ١٩٤٤) صاحب (الصرخة) و « النظرات التي تنضج برعب بهم لا يدرك كنهه » والمكسيكي « كليمنت أوروزكو » صاحب التماوير الحائطية على جدران الكثير من الجامعات والدور العامة في الأمريكتين . وعلى أي حال ، فإن الشيء الذي يجب أن نسلم به بصفة عامة هو أن الإنسان لم يعد ذلك المخلوق المهيب ذا الشأو البعيد الذي كان عليه بالنسبة لأساتذة الفن القدامى . لما من مصور يحدث يدق ويتمعن في تفاصيل وجه شخص من

الأشخاص اليوم مثلما كان يفعل مصور مثل الهولندى « فان أليك » (١٣٩٠ - ١٤٤١) ، ما من مصور يشغل اليوم مثل الألماني هولين (١٤٩٧ - ١٥٤٣) بأن يبرز الطبقة الاجتماعية التى يتنمى إليها الشخص المصور والمقام الذى يشغله فى عصره ، وذلك بالتركيز على الثياب التى يرفل فيها والأنواط والقلائد والنياشين التى يتشع بها ، والرياض والأثاث الذى يحيط بها .

على أن من الخطأ أيضًا أن نعتقد أن « فن البورتريه » أو فن رسم الوجوه قد ترك كله اليوم للمصور الفوتوغرافى ، إلا أنه من الطريف أن نعقد مقارنة سريعة بين « بورتريهات » مصور تقليدى مُجيد هو الأسبانى « ديجوفيلاسكوز » (١٥٩٩ - ١٦٦٠) وبورتريهات المتساوى المعاصر « أوسكار كوكوشكا » الذى كان واحدًا من تعرضوا لهجمات النازيين . وقد كرس « كوكوشكا » أغلب نشاطه الفنى للبورتريه ، على أنه يقودنا فى لوحاته إلى أكثر زوايا القلب الإنسانى اضطرابًا وقلقًا ، وأغلب الشخص التى يقدمها لنا هذا المصور هى شخص نحر فيها القلق ومزق مهجها ، ومن المصورين القدامى لن نجد من يشبه سوى الأسبانى « فرانثيسكو جويا » (١٧٤٦ - ١٨٢٨) الذى يتسلل بدوره إلى الأعماق ويهتك الحجب ، ويعمد إلى تعرية النفوس بكل جسارة وقسوة .

وقد قامت نظرية كل من « كوكوشكا » و « جويا » على اكتشاف الذات المخبأة التى لا ييوح بها الشخص المصور بمحض اختياره وهذه بالذات يجب أن تقتنص بغتة فى غفلة من الشخص المصور ، وفى لحظة من اللحظات يتزلق فيها ويفقد تحفظه وعندئذ يسقط « القناع الزائف » وتظهر الشخصية عارية . إن ذلك الكشف لا يتم بالتعاون بين المصور والمصور ، بل بصراع يخوضه المصور مع نموذج أو إن شئنا الدقة ضد نموذج .

إن الشخص الذى يأتى ليصوره الفنان يريد أن يصور الفنان صورته على ما يود

أن يكون عليه لا على ما هو عليه في الواقع ، وبالرغم من أن « جويا » يحلل بكل
عناية دقائق الوجه حتى في عيوبه الخلقية (وهو الأمر الذي استهوى أيضًا مواطنه
المعاصر لنا « بابلوبيكاسو » وعلى الأخص في لوحته الزرقاء لوجه « سيلستين » المرأة
ذات العين الواحدة) فإنه يشق طريقه أيضًا إلى اللاشعور ليستخرج من أعماق
النفس الطبيعة الحقيقية للمرء بما في ذلك عيوبه ونقائصه التي يحرص على
إخفائها .

أما « فيلاسكوز » فقد كان مصورًا موضوعيًا يرسم الشخص كما يراه ، أى على
الوضع الذي يريده الشخص نفسه ، ولا يتطرق إلى رسم ما لا يريد الشخص أن
يكشفه عنه ، ولذلك كان التفاهم بين « فيلاسكوز » ونموذجه ممكنًا والود
متصلاً . أما « جويا » وأتباعه وهم كثيرون في صفوف المصورين المعاصرين
فيختلفون عن « فيلاسكوز » في هذا المقام ، فهم يتسللون إلى أعماق النموذج ولو
بالرغم عنه لكي يكشفوا الشر الذي في داخل كل امرئ ، الشر الذي يخفيه تحت
ستار من مظاهر الطيبة الخارجية . وقد كان من المبرزين في هذا المضمار أيضًا المصور
البلجيكي المعاصر « جيمس أنسور » (١٨٦٠ - ١٩٤٩) بأقنعه وهياكله
العظمية ، فقد صور الناس كلهم تمثل رواية هزلية كبيرة .

على أن « جويا » - والحق يقال - كان أكثر تلمطفًا عندما كان يصور طفلًا من
الأطفال وهذه الروح الحانية العطوف تحركت فرشاة « بيكاسو » أيضًا . ويمكننا أن
نلاحظ مبلغ الحب المتدفق من قلبه في لوحته لابنه الصغير مرتديًا ثياب مهرج
(١٩٢٤) ، ثم مبلغ انعدام العاطفة إلى حد القسوة والشراسة في لوحة مثل لوحته
« فتيات أفينيون » (١٩٠٧) .

كما أولى المصور الحديث اهتمامه إلى شخوص لم يكن المصور القديم ليجرؤ على
تلويث لوحته بهم . وكان أغلب معاصري « هنري دى تولوز لوتريك » (١٨٦١ -

١٩٠١) يظنونه مجنوناً لأنه رسم الراقصات والمهرجات والمغنيات والعاهرات ، وعابوا عليه إعراضه عن التقاطيع الجميلة والحركات الرشيقة ، كانوا يقولون : « صحيح إنه يرسم بريشة جياشة بالعاطفة ، ولكنه يرسم مخلوقات ساقطة دميمة » ولكنها في الحق كانت شروحا أصيلة للحياة . وهذا هو أعلى مراتب الجمال ، ولو كان قد أحاط تلك النسوة بهالة من الخضر والحياء لبدت رسومه مفعمة بالزيف والجن ، ولكنه عبر في شجاعة عن الحقيقة كلها كما تكشفته له . وقد وضع التعبير عن الشخصية في مقام أعلى من تسجيل التقاطيع الوسيمة والصدق في مقام أعلى من الملاحظة والكمياسة . وقد كان « للوتريك » خلفاء كثيرون في التصوير الحديث آمنوا بأن هناك من الجمال في حقيقة خشنة أكثر مما في أكذوبة أنيقة .

وقد كف الجسد الإنساني الذي طالما هام به إعجاباً فنانو عصر النهضة الكبار من أمثال « ليوناردو دافينشي » (١٤٥٢ - ١٩١٩) ، و « ميكائيل أنجلو » (١٤٧٥ - ١٥٦٤) ، و « رافائيل » (١٤٧٣ - ١٥٢٠) ، فعكفوا على تقصى بنيانه الكامل وتحرى الانسجام بين أعضائه - كف هذا الجسد في القرن العشرين عن أن يكون الموضوع المفضل لدى فنانيه . لاشك أن ثمة من شغل به مثل الإيطالي « اميدويومود يلياني » (١٨٨٤ - ١٩٢٠) ، والفرنسي « هنري ماتيس » (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، اللذين كما رسما وجوها لا انفعال فيها ولا عاطفة رسما أيضاً الجسد الإنساني وعلى الأخص الجسد النسائي في خطوط انسيابية تنضح رقة وليونة - على أن الجمال البدني ووسامة الوجه وحلاوة التقاطيع لم يعد يُعْمَلُ لها حساب كبير اليوم على أي حال . إن المصور الحديث لم يعد يكثر بذلك ، أو لم يعد يكثر به القدر الذي كان يكثر به أولئك الكبار في عصر النهضة ، وقد أصبح المصورون الجدد لا يعيرون تلك الأشياء التفاتاً إما لأنهم يرون أن الجدير بالاعتبار هو الجمال التشكيلي لا الجمال الطبيعي ، وإما لأن هذا الجمال قد أصبح

يبدو في نظرهم مجرد أكلوبة طالما أن ذاك الجمال الطبيعي أمر يختلف فيه تقديرات الناس أنفسهم . ويكفى أن نذكر في هذا المقام تصور شعراء العرب القدامى للجمال الأثوى ، ونقارنه بتصوير الشعراء الرومانسيين والفرنسيين والإنجليز له مثلاً . والواقع أن هذا التغير الجذري في مفهوم الجمال يجب أن نقف عنده ملياً ، ويمكننا أن نبدأ بالإشارة إلى « فينوس » كأ نموذج للجمال التقليدي ، ولكن الحق أن الجمال مفهوم حضارى متطور أيضاً . فقد تلتقى بامرأة اكتملت لها كل مقاييس الجمال ولكن لا حياة فيها أكثر مما في كتلة من الرخام أو الحجر ، وقد تلتقى بامرأة عادية بسيطة ورغم ذلك تأسرك شخصيتها . كان الإغريق يتطلبون في قامة المرأة التناسب والانسجام وكمال الخط ، لكن الجمال أصبح له الآن عدة جوانب ومظاهر أخرى ، وتزايد هذه المظاهر وتنوع تبعاً للمستويات والمفاهيم الحضارية . كما أن الروابط بين الرجل والمرأة اليوم أصبحت مغايرة لروابطها قديماً . ولهذا انعكاسه البين على مفهوم الجمال ، فقد أصبحت المرأة فرداً مستقلاً ولم تعد تابعة للرجل بالقدر الذى كانت عليه من قبل .

وقد لا تكون المرأة العصرية جميلة إذن ولكنها جذابة ، فجمال المرأة اليوم ينطوى إلى جانب القيمة الجسدية أو الحسية على قيمة أخرى معنوية ترتبط بالحضارة الحديثة ذاتها على الأخص . وإذا نظرنا إلى النسوة التى صورها الفرنسي المعاصر « فيرنان ليجيه » رأينا عصر الآلة يطل علينا من خلال أجساد ضخمة متينة البنيان ، أعناق كأعمدة صلبة ، شعر منساب مثل صفائح الزنك ، ورعوس مثل كرات حديدية ، نظرات فولاذية ثابتة ناعبة غامضة ، لا نعرف إزاءها ما إذا كانت هذه النسوة تسمعنا وتبصرنا أم أنها لا تسمع ولا تبصر ، لكن هذه اللهى النسائية على أية حال تجسد تشوقنا إلى الكمال والقوة ، ولهفتنا إلى التحرر من العوز والمرض والشيخوخة .

كما أن هناك مسألة أخرى جدية بالاعتبار بالنسبة لموقف الفنان الحديث من الجمال ، إنه يستخدم فرشاته وقلمه كثيرًا لإعلان تمرده على الأنماط المستتبة للجمال . ويطرح بشكل جائر أحيانًا السؤال الأبدي ما الجمال ؟ وقد يقدم لنا تصورات الخاصة ، أو تصورات تحريضية لا تخلو من الإغراب أو تعتمد التشويه والدمامة ، حتى يثير في نفس مشاهده إجابات جديدة وأصيلة . وقد يترتب على تصوراته للبتكرة للجمال أن يفتح آفاقًا رحبية للمشتغلين بالأزياء والتجميل ومن على شاكلتهم ، ولعل المثل الذي يجدر أن نذكره في هذا المجال هو الهولندي « كيس فان دونجين » الذي أثارت ألوانه الوحشية البرتقالية والصفراء والخضراء والبنفسجية والحمر على وجوه نسائه كثيرًا من الابتكارات الخلافة في الأوساط المعنية . ولا تتبع الرؤية الفنية الحققة من الرضاء بالأنماط القياسية المستتبة وتمجيد الذوق المستقر بقدر ما تنبثق من الترد على الوسط المحيط ، وإذا وضعنا في الاعتبار أن مفهوم الجمال على خلاف ما قد يبدو للوهلة الأولى من أكثر المفاهيم اختلافًا عليها فإننا نفهم كيف أن مصورًا مثل « بيكاسو » بعد أن كانت نماذجه النسائية في « الحقبة الوردية » من فنه على قدر مقبول من الجمال الكلاسيكي تحولت منذ لوحته « فتيات أفينيون » تحت تأثير النحب الزنجي والترعة التكعيبية إلى ابتداع شخص نسائية على قدر كبير من الدمامة في نظر التقليديين المحافظين ، ونذكر على سبيل المثل لوحة « ثلاث نساء » (١٩٠٨) ، و « امرأة تمسك بمروحة » (١٩٠٩) ، ثم « نساء على الشاطئ » (١٩٢٣) ، و « الراقصات الثلاثة » (١٩٢٥) ، و « امرأة على مقعد » (١٩٢٧) .

وقد أصبح المصور الحديث يسمي إلى عصر يرى فيه الإنسانية اتسعت قدراتها وعبودياتها أيضًا ، فقد حققت انتصارات هائلة ولا شك ، بل إن بعض فتوحاتها تجاوز ما كان يتصوره العقل البشري من قبل . على أن قوى الهلاك والدمار التي

تتهدد الإنسانية اليوم أصبحت أيضاً تفوق ما حوِّط بها من أخطار في كل الأزمان السابقة ، ولهذا فإن حاستنا لا تخلو من القلق ، وبقيننا ليس يقيناً لا يتطرق إليه الشك ، بل إن هذا الشك يقتضيه العلم ذاته في يومنا هذا . فهو يضع مسلماته موضع التساؤل على الدوام مها كانت غير متنازع عليها في وقت من الأوقات . وكم من حقائق انهارت تحت سمعنا وبصرنا اليوم ، وكم من أفكار كان يعتنقها القرن الماضي بكل إصرار وأصبحت اليوم خزعبلات تستدر الرثاء .

كما أن معرفة التجارب العلمية في دقائقها وتطوراتها لا تتأني في العصر الحاضر ، إلا لدائرة ضيقة من المتخصصين ، أما بالنسبة للعامة فإن الذي يصل إليهم ويلمسونه في حياتهم اليومية فهو نتائج تلك التجارب وآثارها في نهاية الأمر . ونعني بذلك على الأخص التجربة الذرية التي بدأت في أوساط الرياضيين والعلماء وانتهى بها الأمر إلى أن بثت في قلوب البشر عامة إحساساً مريئاً بالخوف واليأس .

هذا فضلاً عن أنه كلما تقدم العلم زاد تعقيداً ، وبث في نفس الإنسان العادي الإحساس بأنه قوة خارقة تتعداه وتسوده . أن العلم أصبح بالنسبة لنا قدراً جديداً لا يقل هولاً ومطالبة بالسجود له من القدر الإغريق ومن آلهة المجتمعات القديمة .

ومن الطبيعي تبعاً لذلك أن تختلف صورة الإنسان في الفن الحديث عن صورته في فنون العصور السابقة التي لم تكن قد عرفت بعد كل تلك الإخفاقات التي عرفها القرن العشرين ، وكانت لاتزال بقادرة أن تؤمن إيماناً مطلقاً بالإنسان وإمكاناته .

وقد كانت الحياة الاجتماعية في القرن العشرين أكثر ضغطاً على الفرد باعتباره كذلك . وكثيراً ما يمضي الإنسان مهملًا غير ملحوظ في خضم الجموع الزاخرة من البشر . ولهذا فليس بعجيب أن يتحول الإنسان في كثير من اللوحات المعاصرة إلى مجرد نقطة لون أو شكل مبهم ليس له من قيمة ذاتية . وإذا تأملنا تماثيل الايطالي المعاصر « البيرتو جيا كوميقي » (١٩٠١ - ١٩٦٦) لوجدنا الشكل الإنساني فيها

بمجرد قامة نحيلة فارعة الطول خشنة ، كما لو كانت قد ضغطت من كل جانب حتى أوشكت أن تنسحق ، وهي تمضي بخطى واسعة كما لو كانت تريد أن تغلت من الفراغ الذى يحوطها ويطبق عليها . ونحس هذا الفراغ الجائر حتى في أعمال « جياكوميتى » التى تتألف من عدة أشخاص جمع بينها على ذات الأرضية فتلو في سيرها كما لو كانت ماضية لتلتقى ببعضها بعضاً ولكن لا يتم بينها ، لسبب خفى ، أى لقاء حقيقى ، إنهم أناس منزليون منطوون على أنفسهم ويحوطهم الغموض ، يسرون جنباً إلى جنب دون أن يتلاق أحدهم بالآخر أو يتعرف بمن حوله ، برغم ما يتبينه المتفرج من أوجه شبه بينهم .

على أن الفرد المضغوط المنتقص من قدره لا يلبث أن يهب متمرداً فيحل محل تقديس الإنسانية بصفة عامة تقديس الفرد في حد ذاته فيظهر على المسرح الإنسان المنطوى على نفسه المظالم اللامعقول الذى يصيخ السمع لنوازع وهو اجس نفسه . ولهذا قيل إن الفن الحديث يعلى كثيراً صور العقل الباطن على صور العقل الواعى ، ويفسح المجال للتعبير عن الخوف والنوازع المظلمة في أعماق الإنسان ، وقد كانت التعبيرية ثم السريالية الخطوات العريضة في هذا المجال .

وقد يظن البعض أن تصوير النوازع والخيالات القائمة والمخاوف الدفينة الراسبة في الأعماق بدعة من بدع الفن الحديث ومجال لم تنطرق إليه فرشاة فنان من قبل ولكن الواقع غير ذلك . فقد عرف الفن في القرن الوسيط الشياطين والمسخ ، وقد شُغِلَتْ كثير من لوحات « الفلاندرى جيووم بوش » ومن بعده مواطنه « بيتر بروجيل » (١٥٢٥ - ١٥٦٩) ، بتصوير الخوف والعذاب الذى سيلقاه الإنسان في الآخرة ، ثم هناك « جويا » بمجموعته السوداء التى تتألف من أربع عشرة قطعة يكاد يغلب عليها اللون الواحد . وكان « جويا » لا يريد أن يلهيك تعدد الألوان عن تتبع الموضوع ذاته ، وفضل أن يعبر بألوان التربة الداكنة عن تلك

الأحلام المزعجة التي تقضى مضجعة .

ومن ضمن « المجموعة السوداء » لوحة ضخمة باللغة الغرابة ومشحونة بالتوتر هي لوحة « مؤتمر العرافات يوم السبت » وأروع ما في اللوحة تلك الوحدة التي تجمع بين عشرات الشخصيات الجلوسة ، تلك الوحدة التي تركزت على الأخص في نظرات العيون التي تلمع على الوجوه الشريرة كومضات برق خاطف في سماء ملبدة بالغيوم القائمة وتجد نفسك تتابع نظرات تلك العيون البراقة لتستقر في النهاية على الثور الضخم بحدقة عينه اليمنى التي تلمع في الظلام كعين ميت . وهو يرأس الاجتماع ويخاطب الجمع في وقار وثقة العارف ببواطن الأمور . ولكن أية معرفة يمكن أن يخترنها رأس ذلك الثور الأسود ؟ أية معرفة تلك التي يمكن أن ينطق بها لسان وحش قاس شرير ؟ وأية نصائح يمكن أن يوجهها إلى تابعاته العرافات لينشرنها بين الناس السذج الذين يؤمنون بكل ما هو مغلف بالغموض والإيهام والأسرار ؟

كان المصور السيريالى المعاصر « ماكس أرنيس » « بغاباته البشرية » مثل « جويا » الذى استجمع شجاعته ودخل إلى غابة أشد هولاً من غابات الأرض وأكثر تعقيداً . دخل إلى غابة النفس البشرية الضارية حاملاً في يده فرشاته محدقاً في الأرجاء المظلمة العطنة مقتنصاً في لوحاته الوحوش التي ترأرأ في العروق والأفاعى التي تلتف على الأرواح والذئاب التي تعوى في الصلور .

إن الفنان يعبر عما يحسه هو لا عما يكلفه أو يأمره آخر بأن يحس به ويعبر عنه . ولهذا فإن محاولات بعض الأخلاقيين بوجوب تطهير الفن الحديث من هذه « الرؤى الشيطانية » هي محاولات مقضى عليها بالفشل ما لم يُبدأ بتطهير الحقيقة وترويض الفنان بإحساس جديد للحياة . فمن السهل أن تمنع الفن عن الوجود ولكن ليس بممكن أن تجعله يحيا على الدوام في الأكاذيب ووفقاً لمنطق ليس منطقاً هو .

ولهذا ففي الفن الحديث احتجاج على الكذب والرياء . وإذا كان يسطر أمام أعيننا الدمامة والقيح في كثير من الأحيان ، فليس ذلك لأنه إنما يحب الدمامة والقيح لذاتهما ، بل لأنه يريد أن يحارب أولئك الذين يلغون في النفاق والرياء ، وهو ما يدفع المصور الحديث إلى تعبير صريح مباشر ، وفي بعض الأحيان خشن ووحشي . وهو لم يشوه المشهد الواقعي لمجرد الرغبة في الإثارة ولفت الأنظار أو النيل من نبل الشكل الإنساني ، بل إنه إنما يلجأ إلى ذلك ليعبر ، مثل « فان جوخ » (١٨٥٣ - ١٨٩٠) ، بقوة عن رؤاه وعذاباته .

الموضوع واللاموضوع في التصوير الحديث

من المؤلفات في الأوساط التشكيلية أن يقابل الحديث عن موضوع العمل الفني بشيء كثير من الاستخفاف ، كما لو كان موضوع اللوحة التشكيلية أمراً لا يجدر الاكتراث به . ولعل أكثر الأمور تحقيراً للوحة في نظر هؤلاء أن توصف بأنها « لوحة وصفية » ومع ذلك لما من أحد من المتفرجين أو من الجمهور سيكتث بعمل لا يجذب اهتمامه ، مهما كانت الكيفية التي رسم بها . قد يكون المصور مهتماً بالأسلوب الذي يبنى به لوحته ، بعامل الصنعة الفنية فيها ، ولكن المتفرج أو المشتري لن يجذبه إلى العمل الفني إلا المضمون الذي تعبر عنه .

ومن ثم كان موضوع اللوحة انعكاساً صادقاً للانشغالات الفكرية والروحية للعصر الذي يحيا فيه الفنان .. ولكن هل يمكن أن نتقصى تطوراً تاريخياً معيناً لمضامين العمل الفني ؟

أجل يمكن ذلك ، وهو ما يعنى تقصى الانشغالات الروحية والفكرية للأعمال الفنية على مر العصور . ففي العصر الأوربي الوسيط ، وتحت تأثير اللاهوت البيزنطى ، كان موضوع اللوحة هو عظمة الله . و قدسية السيد المسيح . وأنجاد القديسين . وأزلية القاعدة الأخلاقية ، وبعبارة موجزة كان موضوع الفن فى ذلك العصر هو التعبير عما فى عمل الخالق من جلاله ومهابة . على أنه ما لبث أن بدأ العالم الغربى ينفث على الشرق ، فقد شق الإيطاليون وغيرهم من الرحالة الأوربيين طريقهم إلى الشرق الأقصى ، فزار « ماركوبولو » مثلاً - وكان معاصراً « لجيوتو » - بقاعاً فى آسيا الوسطى لم يقدر لأوربي أن يزورها بعده حتى منتصف القرن التاسع عشر . وأصبح الشرق الذى كان من قبل هدفاً رومانتيكياً بعيداً و متناوياً يتجار البندقية . وصارت كثير من بلدان الشرق مألوفة لهم كأية بقعة فى إيطاليا ذاتها . ظهرت تبعاً لذلك طبقة جديدة من الأعيان جنت ثروتها من التجارة وحلت هذه الطبقة الناهضة محل الأرستقراطية المؤلفة على الأخص من الإقطاعيين ملاك الأرض . وهؤلاء تركروا مثلهم الفنى الأعلى فى النمط البيزنطى المتمت . ومع مقدم هذه الطبقة الجديدة انجبه « جيوتو » وأتباعه إلى استنباط التزعة الإنسانية فى حياة المسيح .

ثم جاءت إلى الغرب الدعوة إلى أحياء التراث الإغريق ، داعية إلى عزة نفس جديدة . ومع عصر النهضة وجد المصورون أن موضوعهم هو الإنسان . بكل عنفوانه ، وعلو مقامه ، وكرامته ثم اتسع الموضوع فأضاف عصر الإصلاح إلى اهتمامات الفنان « الإنسان العادى » ثم جاء القرن الثامن عشر فترع الفن إلى الاهتمام بالإنسان فكراً وعاطفة . ثم تركز الاهتمام فى أواخر القرن التاسع عشر ، تحت تأثير الرومانتيكية ، على الإنسان الشاعر . ومع تقدم العلوم فى القرن التاسع عشر أصبح موضوع الفن هو ما يراه الإنسان من العالم المرئى . واستجلاء جوانب

هذا العالم وفقا للقوانين العلمية . وعلى الأخص قوانين الضوء والرؤية البصرية . وعلى أساس من ذلك نمت « الأنطباعية » .

وفي آخريات القرن التاسع عشر وجد الفنان نفسه بحاجة إلى موضوع جديد ، فقد بليت الموضوعات القديمة ، واستنفذت أغراضها مثل ليمونة أمتص رحيقها . وبعد أن كان الكلاسيكيون الإغريق والرومان هم الملهمون الكبار في عصر النهضة ، فقدوا طلاوتهم وقوة تأثيرهم . فلم يعد الإنسان في بهائه وعظمته بمقنع كثيرا . كما بدأ النمط الرومانتيكي سخيفاً ومثيراً للسخرية . وعلى الأخص بعد أن أفسدته الأكاديمية اللاحقة .

وفقدت الطبيعة بدورها إغراءها للفنان وتأثيرها العاطفي من خلال النظرية العلمية المحايدة الباردة . على أن العلم بدوره ما لبث أن سلب الإنسان حجمه الطبيعي الذي كان له ، فلم يعد المرء مركزاً للوجود كما كان .

ونتيجة لذلك ، وجد الفنان ملاذه منذ بدايات القرن العشرين في « الفن ذاته » فأصبح موضوع التصوير في القرن العشرين اللوحة وتشبيدها .

وهنا ، مثلاً كان الأمر على الدوام ، يعكس الموضوع الانشغالات الفلسفية للعصر . لقد سجل العالم الرياضي الإغريقي « أفليدس » نظريته القائلة بأن أى خطين متوازيين لا يلتقيان ، وبأن أى مستقيم لا يمكن أن يكون له سوى مستقيم مواز واحد فقط ، من النقطة الواحدة . ولكن خلال القرن التاسع عشر دلل الرياضيون على أنه ما من خط يوزاى خطاً آخر تماماً . ثم نبئت نظرية « أينشتاين » منذ أن تخلّى عن الفكرة القديمة القائلة بأن الخط في حالة الحركة يساوى في الطول ذات الخط في حالة السكون . وقد توصل الفنانون المحدثون إلى نظريتهم في الفن من خلال فكرة قريبة من هذه ، وذلك بالتخلّى عن الفكرة القائلة بأن الصورة هي بالضرورة صورة لشيء مرئي . ومن هنا أمكن للفنان الحديث أن يعتدّ بتشييد

لوحته كموضوع لفنه . وبالتالي أن يتج كل تلك التصاوير المثيرة التي عرفها القرن العشرين .

إن الفن التجريدي هو نتاج لذات التطلعات التي أوصلت إلى نظريات العلم الحديث ، وإلى مشيدات المهندسين والمعماريين المعاصرين . تولد التجريد في التصوير الحديث ، عن حاجة ملحة إلى الانطلاق والإبتداع ، شأنه في ذلك شأن الفن الحديث بصفة عامة الذي لا محل لأن نقتطع منه التصوير ونقصيه عنه . والحق ، إنه مهما بدت أول لوحة تجريدية صورتها فرشاة «كاندينسكي» عام ١٩١٠ جريئة ومتهورة ، حتى في نظر مصورها ذاته ، فإننا إذا نظرنا بعين التأمل إلى الحركة التصويرية خلال العشرين أو الثلاثين سنة السابقة عليها لبدت تلك اللوحة متوقفة إلى حد بعيد ، فإن فكرة كل فن جديد هي غرس سابقتها من الفنون . على أن الخطوة الحاسمة إلى التجريد لم يقدم عليها كثير من المصورين البارزين قبل عام ١٩٥٠ ، ذلك لأن الاتجاه التسجيلي لم يكن آنذاك قد نضب معينه بعد . ويجب أن نلاحظ أن من الناس من ارتضى الفن التجريدي على أنه مجرد اتجاه زخرفي . وإذا كان بعض نتاج الفن التجريدي ، مجرد أعمال زخرفية حقاً ، فإن ثمة أعمالاً تجريدية كثيرة تضعنا إزاء حقيقة إنسانية زاخرة وعميقة ، فإن الخيال والملكات وروح الابتكار ليست أقل تمثيلاً للإنسان من ملكة الملاحظة والتسجيل . وهل يكون الإنسان أكثر إنسانية عندما يقلد ويحاكي عما إذا كان يبتكر ويخلق ؟ لماذا تعتبر اللوحة التجريدية أقل إنسانية من مقطوعة سيمفونية ؟ إن الشكل معبر عن الفنان الإنسان مثلاً تعبر عن الراقص حركاته الإيقاعية ، سريعة كانت أو بطيئة ، هوجاء أو رشيقة .

إن للشكل إذن أهميته في ذلك ، ويمكن أن يتخلى عن تسجيل الواقع دون أن يكون خاوياً أو عبثياً . فما الذي يجذبنا إلى شكل زنبقة على غصن ، أو منظر غروب

على شاطئ البحر مثلاً ؟ أن التكوينات اللونية والأشكال الخالصة هي حقائق بدورها . وهي حقائق جمالية جديدة ، تطالب بأن تعتبر كذلك .
وقد أثبتت التجريدية المعاصرة أنها قادرة على التعبير عن مدلولات متنوعة وعواطف متباينة . على أنه إذا كانت بعض الأشكال التي يقدمها الفن التجريدي تقترب من الأشكال الطبيعية . مثل الأشكال الميكروبية التي تتجلى للناظرين خلال عدسة المهرج . فلا يجدر أن نخلص من ذلك إلى أن المصور التجريدي قد اتخذ من تلك الأشكال الطبيعية أنموذجاً يحتذى به لزماً . وإنما يجب الاعتراف فقط بأن هذه أو تلك من الأشكال التي تبتكرها التجريدية ليست غريبة عن عالم الطبيعة إلى ذلك الحد الذي قد يتوهمه البعض ممن للطبيعة عندهم مدلول جد زائف .
وفضلاً عن ذلك . فما هي هذه الأشكال التجريدية ؟ ألم يبتكرها الإنسان الذي هو بدوره جزء من الطبيعة . هو وملكانه وروحه وحواسه وخياله وعقله . بل وأحلامه أيضاً ؟

إن الفنان التجريدي في هذا المقام أنموذج حي « لأسطورة سيزيف » . فالمصور التجريدي كلما اجتهد أن يتفادى بفنه الواقع وجد ذلك الواقع قد ارتسم في لوحاته من خلال إمعانه في الابتعاد عنه .

كان مطلوباً من الفنان في وقت من الأوقات حتى يكون تجريدياً ألا يحيل إلى العالم الخارجي . وألا يثير من خلال أشكاله وألوانه أية ذكرى لذلك العالم . ومن ثم كان كل شرح للعمل الفني أيضاً يربطه مباشرة بتجارب الحياة أمراً محرمًا . أو كان يشك في صحته على الأقل . إلا أنه إذا كان من غير المقبول أمام لوحة تجريدية أن يبحث المشاهد في أجزائها عن أشياء واقعية مما يصادفها في حياته اليومية . فليش أمراً غير طبيعي أن تثير التفاصيل التي أودعت في اللوحة ذكريات عاطفية لأمر حدث للمشاهد في ماضى حياته . ذلك أن المشاهد هو في النهاية كائن حي وله

ماض عاش فيه .

أما بالنسبة إلى معرفة ما إذا كان العالم الخارجى قد تدخل فى عمل الفنان فقد أثبت التطور الحديث لمفهوم الفن التجريدى أن هذه ليست مسألة ذات بال ، وكثيراً ما يمكن أن نحدد على سبيل القطع واليقين ما إذا كانت رؤية الفنان قد أختلطت بواقعه أو تظهرت منها تماماً ، وما إذا كان ما ظهر فى عمله من أشكال أشبه بالأشكال الطبيعية ليس إلا مجرد مصادفة وتوارد خواطر . فهناك من المصورين من تحقق للوحاتهم كل سمات التجريد - حتى الهندسى منه - ومع ذلك يجاهدون بأنهم لا يصورون إلا إذا أثارته الحقيقة المرئية بشكل أو بآخر .

وهناك من المصورين من تجعلك لوحاتهم تفكر فى الواقع ، ومع ذلك فهم يعلنون أن اهتمامهم الوحيد هو خلق تكوين تشكىلى متمتع باستقلاله تماماً عن الحقيقة المرئية ، وأنهم لم يلتقوا بالطبيعة المشابهة إلا فى أواخر عملهم ، أو على الأقل بعد أن يكونوا قد خاضوا فيها شوطاً بعيداً .

وأخيراً ، هناك من المصورين من يجتازون التجريد إلى المحاكاة دون أن يحدوا أن ثمة هوة سحيقة تفصل بين الأسلوبين .

وعلى ذلك فإذا كانت التجريدية قد فهمت على نحو ضيق فى أول الأمر فإن مفهوم التجريدية قد اتسع بحيث لم تعد قاصرة على النأى عن كل ما يمت إلى الواقع بصلة سواء من بعيد أو من قريب . وأصبح المصور الذى يترجم أفكاراً أو أحاسيس أو انطباعات ، أو يخلق إيقاعات مستوحاة من مشاهد الواقع يعد بدوره تجريدياً طالما أن اللوحة التى ينجزها لا تقوم على موضوع يمكن أن يذكر مثله فى الطبيعة .

قلنا إن من المصورين من لا يتخذون الطبيعة نقطة ابتداء ، ولكنهم ينتهون إلى الاعتراف بها . فن التجريديين من يدمون بوضع ألوان وأشكال خالصة . وتؤثر

هذه بعضها على بعض وتثير المشاكل الفنية أمام الفنان ، وتؤمى له بالحلول ، فيمضى إليها ويتجسد الحوار المتبادل بينها وبين المصور فى أرجاء اللوحة . وهكذا تبلور ببطء واقعة تصويرية لا تستجيب لأية صورة مسبقة ، ولا تترجم أى إحساس محدد ، ولكنها تتغذى من خبرات شتى مر بها المصور فى حياته .

وفى المرحلة الأخيرة من العمل يستحوذ على اهتمام الفنان عنصر من عناصر اللوحة . ويزوده بتسميته لها ، وهذه التسمية لا تعنى فى الغالب إلا وجه الشبه الذى اكتشفه الفنان بين ما ابتدعه وبين الواقع . وهذا يعنى أن هذه التسمية لو كانت متفقة مع اللوحة ، وأمكنا أن تلخص مدلولها ، أو على الأقل تبيثنا لإدراكها بمزيد من السهولة ، فإنها ربما كانت تفسيراً ذاتياً من قبل المصور أيضاً وفى هذه الحالة فإنها بدلا من أن تكون مفتاحاً للوحة تكون مجرد لافتة أو علامة مميزة فحسب ، ونصبح فى حل من أن نفسر اللوحة على النحو الذى يترأى لنا ، حتى إذا كان مخالفا للتسمية المقترحة .

على أن الجمهور كثيراً ما لا يستسيغ هذه الحرية المعطاة له فى فهم اللوحة وتفسيرها . بل يجب أن نقول أنه يعتبر هذه الحرية أمراً ليس مسموحاً له ، ذلك أنه يعنى على الفنان أنه إنما يقصد بالتسمية المقترحة التوجيه عليه ، وجعل العمل أكثر غموضاً .

إلا أن اللوحة على أى حال شىء أكثر رحابة وأكثر تعقيداً من أية تسمية تطلق عليها . إنها خلق فى أى أنها قران موفق بين الصنعة المثقنة والقرينة الملهمة . وبعبارة أخرى فإن اللوحة مزيج مما يمكن للكلام أن يحاكيه وما يعجز الكلام أن يفصح عنه . بل إن فصاحة اللوحة إنما تتجلى على الأخص عندما ننسى تسميتها ، وعندئذ تكشف اللوحة عن كل مكوناتها ، وتصبح فى كل لحظة ذات مغزى جديد .

وبعبارة أخرى يجب أن نشيح عن اسم اللوحة التجريدية ، ونعتمد إلى استشفاف التكوين التشكيلي فيها ، فتذوق التلوين : نصارته ووضائته ورقته ، وأن تتابع الرسم ، وتستشعر حيوية الخط : صرامه المستقيمت ، ودقة المنحنيات ، وحدة الزوايا ، وأن نمضى إلى الالتقاء بشخصية الفنان ، وبالواقع الذى أترى إحساسه الفنى .

لقد وضعنا فى النصف الأول من القرن العشرين أمام طبيعة محكومة مطورة ممسك بزمامها بواسطة الإنسان . ولهذا لم تخل لوحات ذلك النصف الأول على أى حال من اجتماع العاطفة بالتفكير . على أنه قد ظهر اليوم من الفنانين من يريد أن يقصى التفكير على مجال اللوحة إقصاء تاماً ، ويحاول أن يحدو حدو الطبيعة فى طاقتها الوحشية اللا عقلية ، فتجد من النحاتين من لا يبعد مثلاً إلى صقل تماثله ويتركها بمظهر الخامة الأولية فتبدو سطوحها مثل جذور الشجر أو قطع الصخر أو الحجارة التى تقذف بها الحمم البركانية . بل ونجد من المثالين من يشيد تماثله من مجرد تجميع كتل صلبة يتحاشى قدر الإمكان إدخال أى تعديل على طبيعتها . فيستعمل قطع الحديد الخردة مثلاً ويكتفى بلحامها لبناء التشكيل الذى يريده فتبدو أعماله كأنها حطام صدئ يتخذ شكل تجمعات شوهاء ممسوخة ولا معقولة .

وكذلك فإن من المصورين من لا تقدم لوحاته إلى الناظر إليها غير لقاءات متخبطة من البقع والطين والخطوط الموهجة إذا أوجت بشيء فبأعشاب شعثناء فى حديقة لم يقرها بستانى منذ أمد بعيد ، أو بسحب هائمة فى سماء مثل الكهوف ، أو بجوائط علامها العطن ، وقد توحى أيضاً بالدخان فى بطون المداخن ، وبالصدأ والوحل والتراب والطحالب العالقة بالصخر ، وبالأرض المحروثة ، والأحشاء ، وجلودع الشجر . وقد يحدث أيضاً أن يحتذى الفنان الحديث بالطبيعة عندما تحطم المادة ، فلا يصور لنا إلا مواداً قادرة ، ممسوخة ، إنما توحى بأكوام الطين ترسب

على الأشياء بعد أن انحسرت مياه الطوفان مخلفة وراءها شتى صور الدمار .

وقد تقدم الباحثون بتفسيرات عديدة لهذه النزعة المتفشية بين كثير من المصورين المعاصرين . وربما كان أحد التفسيرات الجادة في هذا المقام هو القول بأن الفنان الحديث كثيراً ما يكون غير قادر على التأقلم بالحضارة المحيطة به ، فينفث في ألوانه ورسومه لواعج الغمرد الممتل في أعماقه ، ويستخدم فيه كمحاولة رومانتيكية للهروب من وطأة الحضارة فيلقى برؤاه في أحضان المادة التي لم تمتد إليها قبضة الحضارة أو نفضت يدها عنها ، محتفياً في لوحاته بالطين والصدأ والحطام لأنها طرف النقيض من تلك الأشياء اللامعة المجلوة المعبقة التي تضعها الصناعة الحديثة في متناول أيدينا اليوم

في مواجهة الشيء النافع غير المستهلك الذي صقلته آلات المصانع يعلى المصور الحديث كثيراً من شأن النفايات التي أهلها المجتمع وأسقطها من حسابه ، وربما أمكن للمصور الحديث من خلال معالجة موضوع المادة المفضية أن يصل بفنه إلى أبعاد إنسانية تثير في النفس إحساساً دفيناً بما في الوجود كله من دراما عارمة تتولد من ذلك التضاد الصامت الأبدى بين المجد الذي مصيره إلى زوال والنفي المحكوم به علي ما كان براقاً مشتهى يوماً ما .

ومن المظاهر التي من هذا القبيل أيضاً ، ولكنها أقل تطرفاً وبأساً ذلك الشغف المعاصر بكل ما هو قديم من الأشياء مثل الكتب والإثاث ، وكل القطع الأثرية وشبه الأثرية التي يحيط الإنسان الحديث نفسه بها في داره أو مكتبه ، كما لو كان الإنسان الحديث يشق عليه أن يقطع وشائجه بأصوله القديمة .

ويمثل التجريد عند بعض المصورين العود إلى « التعبيرية » الأبدية ممثلة في عدم الاطمئنان إلى العقل ، والإيمان بأن اللامعقول هو حقل الثراء الحقيقي ، والتشوق

إلى ما لا يحد وما لا حدود له . وفي هذا المقام تطالعنا عبارة فناننا الراحق ، رمسيس يونان ، إن العلم الحديث ليقامر بالعقل سعياً للتوصل إلى ما لا يمكن أن يتصوره عقل . وإن الفلسفة الحديثة لتقامر بالمنطق شوقاً للكشف عما لا يمكن أن يبلغه منطق ، وإن الفن الحديث ليقامر بالصور والرموز والأسماء أملاً في التعبير عما لا يمكن أن تهتدى إليه لغة من اللغات . وهذا التحليق . وهذا الغموض ، وهذا الانطلاق - هذه الحرية التي ربما لم تكن إلا وهماً من الأوهام . هي كل ما يستطيع أن يفخر به الإنسان .

ولهذا فقد رأينا من المصورين المعاصرين من يرسم صوراً يترك فيها فرشاته تتجول بغير هدف . كأنما عقله الباطن هو الذي يحركه . وعندما يسعى المصور إلى التعبير عما أحس به إزاء الطبيعة فإنه لا يفعل ذلك عن طريق نقل أجزائها ومحتوياتها التي تقع عليها عيناه . بل عن طريق وضع الألوان والمخطوط المعادلة لأحاسيسه إزاء الطبيعة ، ومن ثم يخلق في النهاية لوحة هي في الوقت ذاته استرجاع للحقيقة المرئية وخلق تشكيلي خالص .

هل يقلل من قدر لوحته بعد ذلك أن يبقى استرجاع المتفرج للحقيقة المرئية التي ألهمت حواس الفنان أمراً متعذراً بغير الاستعانة بالتسمية التي أطلقها على لوحته ؟ ليس هذا بالأمر المستغرب على أي حال في مجال كثير من الأعمال الفنية . وعلى الأخص في مجال الموسيقى ، فهل يستطيع المستمع إلى مقطوعة مثل مقطوعة « السحب » ، لكلود ديبوسي ، أن يستخلص موضوعها من مجرد متابعة ألحانها دون معاونة من الاسم الذي أطلق عليها ؟ وإذا كانت الإجابة على هذا التساؤل بالنفي ولا شك ، فهذا ما يحدث بالنسبة للتصاوير التجريدية أيضاً . وإذا كانت اللوحة التجريدية لا تحدد بدقة ما توحى به فلائها بدلا من أن تقدم صورة محددة للوجود تحاول أن تقدم لنا صورة متعددة الجوانب ، دائبة التغير والحركة مثل

الوجود ذاته ، وثرية بكل الغوامض التي يحتملها ، وتقودنا إلى أن نتبين أوجه الشبه بين كثير من الأشياء التي تبدو في النظرة الجامدة للوجود غير متشابهة .
وقد كان الفضل الأكبر للتجريدية الحديثة أنها أعلنت في الوقت المناسب أحقية الفنان في الانطلاق . وقد عرف أولئك المصورون الذين آثروا الحرية الحقة دون أن يتردوا في التهور أو اللامبالاة - عرفوا كيف يتحملون مسئولية استخدام هذه الحرية لإثراء التراث الإنساني .

وليس بالإمكان أن ننكر أن ثمة شيئاً موضوعياً وإيجابياً في ذلك الاهتمام الذي أولاه كثير من المصورين غير المترمين للأشياء المتواضعة التي لا نوليها اكتراثاً كبيراً في حياتنا اليومية ، ونعتبرها تافهة أو منفرة أو غير جديرة بالانففات إليها . والحق أن إحدى مهام الفن الأصيل أن يكشف لنا نواحي الجمال فيما لا يلفت الأنظار إليه ، فيجلو لنا بذلك مواطن الجمال في كائنات كنا نخطئ الحكم عليها أو ننسى تقديرها من قبل . وهنا نلاحظ الجهد المبذول لتوسيع دائرة ما هو جميل بلفت الأنظار إلى قطاعات من الحياة والطبيعة لم تكن تعد من الجمال في شيء من قبل .

قد يتقص استبعاد الشكل التقليدي من قدر العمل الفني ، ولكن هذا النقص يعوضه الفنان الحديث كثيراً باستخدامه اللون ومعالجة سطوحه به . على أننا في لوحات بعض التجريديين نجد أنها ليست فحسب غير نظامية الشكل ، بل ويتقصر اللون أيضاً . على أن مؤيدي هؤلاء المصورين اللاموضوعيين والاشكاليين والالونيين يقولون إن رائد المصور الحديث أن يذهب اليوم إلى ما هو أبعد من التصوير .

والواقع أن التجريدية لم تكشف عن كل إمكاناتها إلا بعد وفاة كل من رائديها الكبيرين « موندرين » و« كاندينسكى » في عام ١٩٤٤ . لاشك أن بالإمكان أن نقول إنه إلى جانب الملتزمين إلى « التجريدية الهندسية أو المعارية » هناك ممثلو

« التجريدية الغنائية أو التعبيرية » أو بعبارة أخرى نجد من ناحية أولئك التجريديين الذين انتحوا جانب التشييد ، ونجد من ناحية أخرى أولئك التجريديين الذين أفرغوا في التجريد مكونات صدورهم . هناك أولئك الذين لا يعترفون إلا بصرامة العقل ، وهناك الذين لا يعترفون إلا بطلاوة القلب . إلا أننا يجب على أى حال أن نحذر أيضًا المبالغة في تبسيط الأمور . ففي داخل كل من هاتين الطائفتين فوارق لا يستهان بها بين أفراد المصورين ، كما أن هناك من المصورين التجريديين من يعارضون النقيضين المتطرفين .

لنرى أعمال كل من الإيطاليين « مانيللى وبيتوريفى » . إن الأشكال التى يصورها كل منها هى أشكال هندسية منتظمة . على أن أشكال الأول صارمة واضحة الحدود ، كما لو كانت مقطوعة من صفائح معدنية . كثير من الزوايا الحادة والمثلثات مدببة الأطراف ولا استدارة فى الأركان . أما عن اللون فقد تعتمد المصور أن يكون باردًا جافًا . وإذا ظهرت قوى متعارضة فى اللوحة فهى مسيطر عليها ، كما لو كانت فى قبضة آلة عتيقة . إنه فن تابع من عقلية معيارية تتحكم فيها المعادلات الرياضية والتجارب التكنيكية .

أما تصاوير « بيتوريفى » فهى على العكس من ذلك لوحات شخص يجب الدقة إلا أنه يهرى الانطلاق أيضًا . الأشكال غير محنتقة بين خطوط خارجية . ويولد الشكل عادة من تضاد الألوان التى تمتاز بقدر كبير من الرقة والطلاوة . والضوء الذى يشع منها يمتاز بشفافية وعذرية تذكر المتفرج باليوم الأول للخلقة ، حيث كان كل شيء بكرًا وطهرًا ، نورًا بضئ القلب ، ولا يعنى الأبصار . وفى مقدمة التجريديين المعاصرين « جان بازين » (المولود عام ١٩٠٤) سعى إلى توفيق بين الإنسان وعالمه ، وتأكيده دوام العالم المرنى . ونقل إلى معاصريه الإحساس بالفرحة والرضا الذى يغمر الفنان فى حضرة الطبيعة . وقد أفرغ بازين

كل ذلك في لوحات ليريكية ديناميكية توحى - دون أن تكون مناظر طبيعية بحتة - بالأشجار والسحب والبحر والسماء والزرع .

وقد استفاد « بازين » في بناء أسلوبه بالزجاج الملون على نوافذ الأبنية في القرون الوسطى - لا من أجل الظفر بالإلهامات الروحية ، بل لاستكشاف تأثير الضوء على الألوان الخالصة . وتشبه الخطوط السوداء المحوطة بالمساحات اللونية في لوحاته القضبان الحديدية على النوافذ . إلا أنه عمد مع الوقت إلى التلطيف من البناء التشكيلي الجامد في سبيل مزيد من بقاء الألوان المتداخلة غير المحاصرة .

وقد نعى « جان لى مول » (المولود عام ١٩٠٩) أسلوباً نصف تجريدى مع الاهتمام بالرمزية التى عرضها من خلال مناظر شبه طبيعية مفعمة بومضات من الضوء مثل لمعان الجواهر فى الغرف المظلمة . وهو ما تجده أيضاً عند مصور آخر هو « راؤول أوباك » (المولود عام ١٩١١) وعند « الفريد مانيسيه » (المولود عام ١٩١١) فقد طعم مشاهدته الطبيعية التجريدية بعلامات ورموز قائمة .

وقد حاول « بيرتال - كوت » (المولود عام ١٩٠٥) ، أن يعبر من جانبه تعبيراً تشكلياً عن غير المرئى ، ولم يوجه اهتماماته إلى الغوامض الكامنة وراء المدينة الحديثة بل إلى قوى الطبيعة ، فأعطى فى لوحاته شكلاً ملموساً للريح والظلال من خلال تجربة الوجود فى الطبيعة ، على أنه لجأ فى أعماله الأخيرة أيضاً إلى تجسيم قوى الطبيعة غير المنظورة فى رموز وعلامات إيحائية . كما وجد منطقاً داخلياً لفنه جرفته إلى التجريد .

أما « جوستاف سينجيه » (المولود عام ١٩٠٩) فقد بدأ تكعيبياً وأراد أن يلتزم التعبير عن العالم المنظور ، إلا أنه بدأ بالمشاهد الطبيعية ليمضى فى النهاية خارجاً عن عالم البشر والأشياء ، مستفيداً من درس « بول كلى » القائل بأن مجرد الخاطرة العابرة قد توصل الفنان إلى لوحة متكاملة حافلة بالمعانى والإيحاءات .

ومثل « سينجيه » بنى « مورييس استيف » (المولود عام ١٩٠٤) أعماله التجريدية على التجربة التكعيبية السابقة مستخدماً الخطوط الخارجية لتحديد أشكال يشغلها بألوان فاترة ، موحياً إيحاء خفيفاً إلى الناس والأماكن والمباني والأشياء .

أما الأسبانية « فيرا داسيلفا » (المولودة عام ١٩٠٨) فقد استخدمت أيضاً أسلوباً شبه تجريدي يوحى بالطبيعة دون أن يكون طبعياً . وموضوعها المفضل هو مناظر المدينة في خطوط أفقية وطولية تأسر بينها المساحات والفضاء والميادين والشوارع وحلبات المبارزة . وكانت هذه المساحات في أعمالها الأولى ذات مسحة سريالية . فنجد مدائنها مكتظة بشخص مثل الشخص الذي تهم أطرافها في الأحلام الصامتة . على أنه منذ عام ١٩٥٠ تحررت رؤيتها الفنية من النكهة السريالية ومضت شبكها الخطية إلى آفاق أكثر تجريدية أو على الأقل أكثر عمومية وانهاياً . وتعد « داسيلفا » واحدة من جيل من المصورين بدءوا بنوايا طبيعية . فاستخدموا التجريد وطبقوه على موضوعات طبيعية . إلا أنهم وجدوا أن لوحاتهم أوغلت بهم في النهاية بعيداً عن الطبيعة الملموسة كلها .

والذي فعله هؤلاء المصورون هو في الواقع تنمية لمنطقهم الداخلي أكثر منه توسيعاً لنظرتهم إلى الوجود . على أن الذي جعل فهم مقبولا هو أن هذا المنطق الداخلي جاء أصداً وانعكاسات للعالم الخارجي . والحق أن السمة التي ميزت عالم ما بعد الحرب أن وجود الأشياء أصبح أقل أهمية من ذي قبل . واحتلت محلها قوى غيبية . فقد وعدت الطبيعة البشر مثلاً بطاقة حيوية من لا شيء . وانتهى بها الأمر إلى إشهار تهديد مهول في وجه كل البشر بالدمار الشامل . أي بدمار كل الأشياء ومن ثم هذه الأشياء زائلة . والتي لا تزول هي القوى الخفية . هي الطاقة غير المرئية . إذن . عالم المحسوسات زائل تافه . ويجب أن يقصيه الفنان من مجال

اهتمامه ، وأن يركز على ما ليس بزائل ، وهى تلك القوى الكونية التى شغل بها جداً « فراتز مارك » من قبل . ومن قبيل القوى الكونية أيضاً العواطف والفكر البحت ، والملكات الروحية الخفية فى الإنسان . ولهذا رأى أن تحتل هذه مكاناً لائقاً فى لوحة المصور الحديث ، كما أن سبيل الاتصال بين الناس قد أصبحت إلكترونية إلى جانب كبير فى هذا العصر ، وقل الاتصال من خلال الكلمة المتفوه بها أو المكتوبة ، ثم هناك تلك المعادلات والاختبارات العلمية والنظريات التى لا يكاد يتصورها العقل العادى ، كل تلك الأمور التى ظهرت فى هذا العصر وأثرت فى حياتنا هى بدورها عوالم غير واقعية جديدة على الفنان ، وعليه ارتيادها بفرشاته وقلمه . وهذه هى العوالم التى ارتادتها « فيرا سيلفا » وجيلها من الفنانين ، وينعكس العالم الجديد فى أعمالهم لا بطريقة موضوعية ، بل كتجربة حياة من خلال الحدس والإلهام على الأخص .

على أن أكبر المصورين الذين استفادوا من التجربة التكمسية ومضوا بها إلى نجاح باهر فى مجال التجريد هو المصور ذو الأصل الروسى الذى استوطن باريس « نيقولا دى ستايل » (المولود عام ١٩١٤) وقد مات متحرراً عام ١٩٥٥ فى الوقت الذى بدأت فيه نسمات النجاح والشهرة تداعب روحه المجهدة الممزقة . وبينما كان معاصرو « دى ستايل » يبدعون من الطبيعة وينتهون إلى التجريد فإنه تحرك فى الاتجاه العكسى ، بانياً لنفسه أول الأمر أسلوباً تجريدياً ، ثم مطبقاً إياه بعد ذلك على المشاهد الواقعية كما فى مجموعته الشهيرة عن الموسيقين ومجموعته عن لاعبي الرياضة .

وإذا وقفنا أمام « روجيه بيسير » (المتوفى عام ١٩٦٤) ، فستطل علينا الطبيعة من لوحاته ، فها هى خضرتها كلها ، وها هى أضواء الربيع ، وها هو عبر الخوخ والتضاح يعبق الآفاق ، وها هى السماء الزرقاء خلف أغصان الشجر ، وها هو

غروب الشمس بسحره وأسراره . على أن كل هذا ليس له من أهمية قدر ما للطريقة التي يحس بها الفنان كل هذه الطبيعة ، والنحو الذي يترجم به أحاسيسه واضعالاته . ولم يكن بيسير من أولئك الذين يدعون الاستحواذ على الأشياء أو السيطرة عليها ، بل هو يقترب من الكائنات بتواضع وينحن عليها ، ويركع بحوارها يداعبها بوله خفي . ويقتينا الثراء اللوني عند سطح اللوحة على الدوام ، ولكننا نحس بأعماق خفية حتى في أكثر الألوان قربًا .

وصفة القول ، أن المصورين التجريديين قد اعتمدوا أيضًا على كثير من الموضوعات الواقعية إلا أن ذلك لم يحملهم على التضحية بالرغبة العارمة في أعماقهم لتجاوز الرؤية البصرية ، ومع ذلك ليس من هو أشد حرصًا على المطالب التشكيلية من التجريديين المخلصين . كما قد يحدث أيضًا أن يصور التجريدي لوحة دون أن يكون محكومًا بموضوع ومع ذلك فإن الفرار التام من العالم المحوط به أمر غير ممكن . فالطبيعة موجودة بشكل أو بآخر على الدوام في اللوحات التجريدية وهي تتجلى في هذه اللوحات على الأخص كشئ معاش ، أو نتيجة لقاء بين حساسية دينية (ليس بلازم أن تكون مسيحية) ، وروح منشغلة بالتضاد بين النور والظلمة . وفي كثير من اللوحات التجريدية نجد أن الضوء يخوض معركة ، ويجهاد لاختراق الظلمة ، وحينما ينجح يخرج من هذه المعركة ممزقًا ، وتظل الظلمة التي تحوطه تهدهد بأن تحفه من جديد . ومن هنا نجد في اللوحات التجريدية توترات تتحالف مع ظلال القلق الباقية دوامًا في هذه اللوحات (على الرغم من كل ما في اللون من جمال وإغراء .. : التكوين من اتساق) لتزق بالتجريد في التصوير إلى مستوى الدراما الموجودة في المسرح الحديث أيضًا .

كيف تقرأ صورة

يقول الفيلسوف المعاصر « أرنست كاسير » فى « مقال عن الإنسان » عام ١٩٥٣ « إن الإنسان لا يمكن أن يهرب من إنجازاته . وهو ما عاد يعيش فى عالم مادى فحسب ، بل يحيا فى عالم من الرموز أيضاً . إن اللغة والأسطورة ، والفن . والدين جوانب من عالمه المعنوى . ومن هذه الخيوط المتنوعة يغزل عالمه الرمضى . ذلك النسيج المعقد المستقى من تجربته الإنسانية » .

ويمكننا أن نعرف « الرمز » بأنه ذلك الذى يوحى بشىء آخر ، بفضل وجود علاقة من نوع ما بينهما . والرمز على الأخص يكون علامة مرئية تومئ إلى شىء غير مرئى . وذلك كما يرمز الأسد إلى الشجاعة . أو كما ينبئ اللون الأبيض عن الطهارة . والأحمر عن الحب . والأخضر عن السعادة . وإذا كانت هذه الرموز رموزاً عامة . فإن هناك أيضاً رموزاً خاصة لا يدرك مراميها إلا الفنان نفسه . على

أنه يمكن أن تعتبر الرموز كلها أيضاً رموزاً خاصة وذلك متى وضع في الحسبان أن ما من شيء له المعنى ذاته بالنسبة لشخصين . وعلى سبيل المثال فإنه إذا قرأ قصيدة أو شاهد لوحة أكثر من شخص فقد يصل كل منهم إلى معاني قد لا يصل إليها الآخر ، وذلك لأن لكل تجاربه وخبراته وذكرياته وأحاسيسه التي تجعله يجرى على العمل الفني أو الأدبي إسقاطات خاصة ، بل وقد تكون أيضاً إسقاطات شديدة الخصوصية . وعلى الرغم من أن الرموز الخاصة لا توصل إيماءاتها مباشرة إلى المتلقي ، إلا أنها على أي حال غنية في مضامينها ، فهي تفصح عن الشخصية ، وتكشف عن الخصال والأمزجة ، إنها تريح الستار عن اهتمامات الفنان الراسخة ، والأفكار المستحوذة عليه .

وكما اتصفت بعض حقبة الفن بطبيعتها وتسجيلها للواقع الملموس ، اتصفت بعض حقبة الفن أيضاً ببراء رموزها ، ويبدو أن « الرمزية » قد نمت اليوم مع تزايد اهتمام العصر بالعقل ودوره في إدراك العالم . فقد كان القرن التاسع عشر أشد التصاقاً بالواقع ، وأكثر اعتداداً بالنقل الحرفي ، وكان ذلك بسبب التعويل الكبير على وجهة النظر العلمية ، وقدرتها على أن تعطينا صورة للعالم ، كان لا زال بالإمكان تبين معالمها . على أن القرن التاسع عشر ذاته لم يحل من فنانين رمزيين ، وربما كان أعظمهم المصور الفرنسي « أوديلون ريدون » الذي ولد عام ١٨٤٠ وتوفي عام ١٩١٦ . وقد كتب ريدون يقول « ما من أحد يستطيع أن ينكر على إضافي الإيهام بالحقيقة على أكثر ابتداعاتي الواقعية . وأصالي كلها تركز في أنني وضعت منطق المرئي في خدمة اللامرئي » .

وقد كان وضع « المرئي في خدمة اللامرئي » الشغل الشاغل أيضاً لواحد من أهم مصوري القرن العشرين وهو الإيطالي « جورجيو دي كيريكو » الذي ولد في اليونان عام ١٨٨٨ وفقد أباه في سن مبكرة ، وأباً كانت مأساته الأسرية ، فقد

ظلت رؤيته متجهة نحو الماضي . ونجد في لوحاته بحثاً قلقاً عن أمن مفقود ، وكثيراً ما نلتقي فيها بأحاسيس شخصية لتهديدات عدوانية تكاد تغيب عن أنظارنا وإن كنا نلمس وجودها من خلال ظلها الملحق داخل المشهد المصور . ويكاد القلق الذي ينهش أعماق الفنان يتضرع بأن يبقى كل شيء على ما هو عليه ، ولا يخطو ذلك الشخص العدواني إلى إطار الرؤية فينفذ تهديده ويقع المخطور . ولهذا اكتست لوحات « دى كيريكو » بسكونية تضطرم بقلق مضمر ، ويهيب بنا أن نضرع معه بالآ يحدث مكروه . وفي لوحات هذا الفنان أيضاً نجد سكون المشهد مغلفاً بضياء ساعة متأخرة من أصيل امتدت على الأرض ظلاله . ومع مقدم الليل الوشيك سيخطو الشبح الخفى خطواته ويضرب ضربته القاصمة ويضحى كل هذا المشهد السكونى ظلاً أسود .

وقد استخدم « دى كيريكو » الأشكال المعمارية في مدن قديمة خلعت ميادينها وشوارعها أو كادت من البشر للإيجاء بقلق ممض وعزلة خائفة . أما تلك البواكى المترابطة في خط لا نهائى فتقود إلى ضياع . كما أن الساعات الحائطية التى نراها في لوحاته ترمز إلى الزمن القالت . ولعل « الزمن » هو الانشغال الأكبر إن لم يكن الأوحده لهذا الفنان الخبير . ويمكننا أن نطلق على لوحاته جميعاً عنواناً واحداً هو « لقد فات الأوان » . وربما نكاد نسمع صوت الفنان يهمس من وراء بواكيه قائلاً « كيف مضى الوقت سريعاً . كيف مضت السنين وولت . ضاعت منى الأيام بسرعة . إن الليل لم يأت بعد ، لكن مجيئه أصبح وشيكاً » . وهو يريد أن يهيب بنا قائلاً « ودعها ، ودع شبابك وسعادتك التى تضيع منك إلى الأبد » . أو ربما نسمعه يقول « تقف الأيام مثل صف من البواكى تحصى متباعدة . يبعث مرآها في النفس الشجن » . وغالباً ما نرى في الأغوار البعيدة قطاراً يمضى بصفيره ودخانه مبتعداً فيرمز إلى « الفراق » وهو ما لجد الفنان يطلقه ، عنواناً لواحدة من أهم

لوحاته . والشخص الذى نجده فى هذه اللوحة يقف فى الخلاء المحيط به قلقاً تائهاً .
دون أن يتبين لنفسه وجهة أو مقصداً . بل وحتى المنظور كله يبعث فى الوجدان
إحساساً بالغرابة .

أى انطباع تستقيه من لوحات « دى كيريكو » ؟ هل أنت مُسَيَّر أم مُخَيَّر ،
هادئ البال أم تستبد بك الهواجس ، برئ أنت أم يقض الإحساس بالذنب
مضجعك ؟ هل لك من مخرج أو مفر ؟

هل توقظ تصاوير « دى كيريكو » بداخلك من قريب أو بعيد بعض ذكريات
خاصة ؟ ربما كان جديراً بالاعتبار إزاء هذه اللوحات أن تبين كيف يمكن أن تتأثر
مشاعرنا بصور أشياء لم تدخل حياتنا قط . هل استطاع المصور أن يصوغ تجربته
الخاصة على نحو يخاطب فى أعماقك تجربة خاصة بك ؟

لاشك أنك وأنت تغلب هذه الأسئلة ستجد نفسك تطرح مشكلة « الرمز »
فمن خلال أشياء ملموسة خاصة أو عامة استطاع « دى كيريكو » أن يُثير فيك مسألة
« الزمن القالت » وما يعنيه ذلك بالنسبة لنا . إنه يصور « الأماكن » ولكن الدلالة
هى « الزمن » إن ما لا يمكن أن يرى يجب أن يعرض من خلال ما يمكن أن يرى .
وليس هذا بالأمر الهين . وهى إحدى المهام الشاقة التى آلى التصوير الحديث أن
يأخذها على عاتقه .

وتعتبر « الطفولة » بالنسبة للكثرة الغالية من الجنس البشرى أيام معادة
مباركة . على الأقل من خلال تأمل الماضى من موقع الحاضر . وكثيراً ما امتلح
الكبار بأنهم لازالوا مثل الأطفال لم تفسدهم الحياة . ونرى « شاجال » يترجم هذه
الحقيقة فى أعماله ، فيبدو مفرط الحنين إلى طفولته التى أمضاها فى قريته ، وهو فى
هذا المقام يبدو مختلفاً عن « دى كيريكو » الذى يغمس استرجاعه للماضى فى قلق
مؤرق . ويحكى لنا « شاجال » فى لوحاته عن طفولته ببراءة الشاعر وصراحته ،

وينطلق « شاجال » على سجيته فيحكي في لوحاته - مثلاً فعل القصاص الدنماركي الكبير « هاتركريستيان أندرسين » - العديد من ذكريات طفولته الطلية . يعيش الإنسان والحيوان في لوحات « شاجال » جنباً إلى جنب يجمعها عالم واحد ، وهو ليس عالماً مادياً فحسب ، بل هو عالم نفسى أيضاً ، وبينها اتصال يمكنها من التفاهم ، بحيث أن الثور قد يتذوق نكتة يلقيها قروى ، أليس الحيوان شخصاً ، وهناك ما هو حيوانى فينا نحن أيضاً ؟ ويكشف لنا « شاجال » أن الحيوان والبشر على قدم المساواة ، والبيوت يمكن أن تنقلب رأساً على عقب . قد يعتقد الكبار أنهم أدخلوا النظام على العالم ، ولكن الطفل والحيوان يعرفان حقيقة الوجود أفضل من الكبار ، كما يمكن أن نستمتع لدى « شاجال » أيضاً بالاستخدام الاعتبارى للألوان . إن الألوان مثل الأشكال تأتى معكوسة ، أى توضع حيث لا يجب بحسب المفاهيم العقلية أن توضع . ولكن عند « شاجال » ليس هو العقل ما يوجه الفنان ، إنها رؤياه الداخلية ، وذكريات طفولته القديمة . وعندما يصبغ رأس الرجل باللون الأخضر ، فذلك لأن البقرة التى تشاركه اللوحة ترى رأسه على هذا اللون . وللعثرة عين إنسان ، على حين أن للإنسان عين ذئب . وليس ثمة ما يمنع إذن أن ترسم على شففى الحمل ابتسامة بريئة أو مكيرة . إننا هنا من جديد إزاء إشارات تومى إلى علاقات يغلفها الغموض . أو بعبارة أخرى إننا إزاء رموز مفرقة فى الذاتية .

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى لوحة « لبول كلى » (١٨٧٩ - ١٩٤٠) ، بعنوان « حول السمكة » رسمها عام ١٩٢٦ فقد تبدلوا الرموز التى تحتويها مفرقة فى الذاتية أيضاً ، ولكن فلنحاول أن نفك طلاسمها ونقرأ مراميها . يعرض لنا الفنان فى لوحته عدداً من الأشياء تبدو مثل الأشياء الزهيدة التى يجمعها طفل يحشوها جيبه ، لكنها بالنسبة له هو ذات قيمة كبيرة . وقد كان « كلى » حقاً طفلاً كبيراً . ويبنى من

طفولته غير المتخل عنها فلسفة تربوية ثرية ، ورؤية للوجود من أجدر رؤى الفن الحديث استحقاقاً للاهتمام .

ولنبداً بالسمكة التي تتوسط اللوحة . وعلينا أن نذكر ونحن ننظر إليها أن « بول كلي » في شبابه الباكر رحل إلى إيطاليا للدراسة ، وكان من أكثر ما علق بخياله في هذه الرحلة متحف الأحياء المائية بنا بول . ويدعوننا « كلي » بسمكته أن نذكر أن الحياة الإنسانية ذاتها وفدت من البحر . وأنه ذات يوم موغل في القدم كان عالمنا بمرآ محيطاً بنا . وأن الحياة على اليابسة إنما تبدأ بسمكة خرجت من الماء . وقد عني « كلي » كثيراً في لوحاته أن يصور لنا الأعماق البحرية بإضاءاتها الغامضة ، وقد وجد في ذلك مجالا مناسباً ليقدم رموزاً تومي إلى عالم الفانتازيا الصامت ، الذي تتدفق في العقل على الدوام أمواجه . ويمكننا أن نترك المتفرج بعد ذلك يحوس بعينه في الرموز التي تتضمنها لوحة « بول كلي » المذكورة ، ويفعل المثل بالنسبة للوحاته كلها . ويكفي أن نقول للمتفرج إن الفن الحديث يتضمن دعوة إلى المشاركة ، وذلك بأن يستخلص كل إزاء هذا النوع من اللوحات - وهي ليست بالقليلة - المعاني والانطباعات والأحاسيس التي تتفق مع مزاجه وذكرياته الخاصة عن العالم . ولا يمكن أن يحدث إجماع على معنى واحد لعمل من هذه الأعمال ، التي تظل حواراً مفتوحاً إلى أقصى حد بين المتفرج والفنان . وقد تمضي هذه اللوحات في بعض الأحيان إلى سوء الفهم أو الانحراف عن دلالاتها الأصلية ، بل وإلى إعطائها من المعاني ما لم تدبر بخلد الفنان قط ، ولكن هذا داخل في إطار اللعبة أيضاً ، ويقول أستاذنا صلاح طاهر ، وهو فنان عصري بحق ، إنه يستمتع كثيراً بالاستماع إلى التفسيرات التي يدلي بها بعض النواقة من المتفرجين لبعض أعماله ، وقد يصل الأمر - على حد قوله - أن تكون هذه التفسيرات أكثر عمقاً مما عناه هو نفسه برموزه التشكيلية .

ومها أوغلت رموز الفنان في الذاتية وأغرقت في الغموض ، فإنها لا تتأني على تفسيرات المتفرج المدرب على عملية التدقيق ، ويقول « بول كلى » - في محاضراته المطبوعة عام ١٩٤٨ « عن الفن الحديث » - إن الفنان ، ربما كان عن غير عمد منه ، فيلسوفاً ، وإن لم يكن - مع المتفائلين - يعتبر هذا العالم أفضل العوالم التي يمكن أن توجد ، وإنه ليس من الرذالة حتى يكون غير صالح أن يتخذ الفنان أنموذجاً إلا أن الفنان يعتبر هذا العالم في شكله الحاضر ليس العالم الممكن الوحيد . ولهذا فهو يراجع بعين نفاذة الأشكال المكتملة التي تضعها الطبيعة أمامه . وكلما زادت نظراته تعمقاً أمكنه أن يمد رؤيته من الحاضر إلى الماضي وإلى المستقبل ، وما يستحوذ على اهتمامه أكثر من أى شيء آخر هي عملية الخلق ذاتها ، أو بعبارة أخرى فإنه يتعلق لا بالصورة الطبيعية في حد ذاتها ، بل باعتبارها عملية تكوين أفضت إلى الشكل الموجود .

إنك يجب أن تسأل نفسك أمام لوحة من لوحات الفن الحديث بشجاعة - ولكن بحصافة أيضاً - هل أنت موافق على ما يقدمه لك الفنان ؟ يجب أن تلى لنفسك بالإجابة ، ولا تخف من أن يسخف أحد برأيك ، فأعمال الفن الحديث تختلف عن الروائع الكلاسيكية . فإذا كانت هذه الأخيرة لا تحتمل الجدل الكثير ، فإن أعمال الفن الحديث إنما صيغت لتقبل الهجاء والمديح ، على قدم المساواة .

فلنقتحم عالماً خاصاً

في العشرين من أبريل من عام ١٩٧٨ بلغ المصور الأسباني الكبير «جوان ميرو» الخامسة والثمانين من عمره واحتفلت الأوساط الفنية والأدبية في أسبانيا والعالم أجمع بهذه المناسبة .

ويعُدُّ عالم «جوان ميرو» التشكيلي من أكثر العوالم ذاتية واستغلاً على الفهم العادى . وإذا كنا قد دعونا المتفرج في الفصل السابق إلى الوقوف أمام لوحات الفن الحديث والإدلاء برأيه فيها دون ما تكلف ، فإن لوحات «جوان ميرو» تدعونا باعتبارها نماذج من التصوير الحديث إلى ذلك . وستخذها فرصة كي نبين للقارئ كيف أمكننا أن نفهم بمعايير ذاتية نواحي الجمال والطرافة في عالم الفنان الحديث .

التحق «جوان ميرو» بمدرسة الفنون الجميلة ببرشلونة في الرابعة عشر من

عمره . ثم ما لبث أن آثر أن يفرد بالعمل بعد أن حذق أساليب الصنعة ، وكان من حسن حظه أن تلقاه « دالمو » مدير واحد من أهم بيوت الفن في برشلونة ، ونظم أول معرض لأعماله عام ١٩١٨ . وقد تأثر « ميرو » في أول عهده « بفان جوخ . والوحشين » . وعلى أثر إقامة قصيرة بباريس عام ١٩١٩ حيث تعرف بمواطنه « بيكاسو » انتقلت إليه عدوى التكعيبية ، ولكنه اكتشف أنها لا تتفق مع عشقه للون وضجره بالخطوط الصارمة وكراهيته للعقلانية وميله إلى الحدس . وقد اهتدى إلى حقيقة ما يريد أن يقوله بفنه من خلال ارتباطه بالشعراء الباحثين عن عالم أكثر طلاوة من الواقع . وفي عام ١٩٢٤ التقى بالشعراء الفرنسيين « بريتون ، والوار ، وارجون » وفي هذا العام وقع أولى لوحاته الذاتية المتجردة عن محاكاة الحقيقة المرئية ، كما وقع إعلان السريالية الذي أصدره « أندريه بريتون » . وفي نوفمبر ١٩٢٥ اشترك « ميرو » في أول معرض للجعاعة السريالية .

وقد تضمنت أعماله الباكورة في حجر الجعاعة الوليدة كل مقومات التطور اللاحق لفنه الذي اشتهر به ، بأشكاله التقريبية ونقاط ألوانه الثقيلة وأرضياته المجتثى بها ، وأيضاً بشطحات خياله ، وحبه للدعاية ، ونضارة عواطفه ، وقربته الوثيقة بفن الغابة الأفريقي وهنود البراري الأمريكية ، ورموزه وإيماءاته التي راح يرسخها حتى بلغ بها قمة النضج . وفي عام ١٩٢٨ عرض لأول مرة في الولايات المتحدة ، وفي عام ١٩٣٢ صمم المشاهد والملابس لباليه « لعب الأطفال » الذي قدمته فرقة باليه « مونت كارلو » . وكان قد اشترك من قبل مع « ماكس ارنيست » في تصميم المناظر والملابس لباليه « روميو وجوليت » لحساب « ديا جيليف » مدير فرقة الباليه الروسي عام ١٩٢٥ . وفي عام ١٩٣٧ صمم لوحة ضخمة لمعرض باريس الدولي ، واضطر إلى مغادرة فرنسا عام ١٩٤٠ إزاء الزحف النازي إليها . وعاد إلى بلاده حيث انصرف إلى ممارسة التصوير والليتوجراف والخزف والخشب

الملون . وفي عام ١٩٤٧ سافر إلى الولايات المتحدة لأول مرة حيث نفذ كثيراً من الأعمال الفنية . وعندما عاد إلى أوروبا عام ١٩٤٨ وزع وقته بين باريس وبرشلونة ومضى صيته يذيع فدعى لتصوير لوحة حائطية لجامعة هارفارد عام ١٩٥٠ . وزين بالخزف حائطين بمبنى اليونيسكو في باريس عام ١٩٥٧ ، وأقام له متحف الفن الحديث هناك معرضاً شاملاً لأعماله عام ١٩٦٢ .

وليس في حياة « ميرو » ما هو ملفت للأنظار ، كما أنه لم يحاول أن يزين هذه الحياة بما يستهوى الجماهير من فضائح أو تصريحات مثيرة أو مغامرات صاخبة أو مواقف شاذة مثلاً فعل مواطنه ومعاصره « سالفاتور دالى » . إن « ميرو » رجل هادئ ، صموت يخلد إلى العزلة ، وعلى الرغم من أن محبي فنه يسلطون الأضواء على أعماله إلا أنه هو نفسه يلزم الظل متروياً متحفظاً عزوفاً عن الظهور . وما من أحد كان أقل رغبة في الشهرة من « ميرو » ومع ذلك راحت شهرته تتزايد ، كيف يمكن أن تفسر ذلك ؟ يرجع الناقد « فرانك الجار » (في قاموس الفن الحديث الذى نقلنا عنه هذه المعلومات) الأمر إلى أن تصاوير « ميرو » جاءت لتسد ثغرة ولتفى بحاجة . لقد جاءت هذه التصاویر لتقدم شيئاً غير موجود عند غيره من مصورى القرن العشرين ، حتى أعلاهم مقاماً .

ولكن ما هذا الذى جاء به « ميرو » ولم يأت به غيره ؟ ما سر هذا السحر الذى يجذب إليها المشاهد ؟ أهى الأشكال ؟ ليس ثمة أشكال بمعنى الكلمة فى أعماله ، بل هناك مجرد مقومات أشكال ، إرهابات أشكال ، جزازات أشكال . إنها أشكال بدائية مثل تلك التى ينجدها الأطفال على الحوائط ، أهى الألوان ؟ فلنلاحظ كم هى محدودة ألوانه لكنه فى الحق يستخدمهما بحداقة وأستاذية ، أهى التكوينات ؟ إنه يلتقى بخطوطه ويضع ألوانه على سطح اللوحة غير مكترث بإقامة أية علاقات بينها . ولكن هناك ما هو أهم من ذلك . إنه ابتدع عالم خاص بالفتان ،

« وهو عالم مبالغت ، غريب ، غير متوقع ، وحشى ، طفولى ، بدائى ، جنونى ، فج » إنه فى الحقيقة حلم نُقِلَ إلينا بأصابع محنك ، ومن هنا يمكننا أن نفهم لماذا كتب « بريتون » عام ١٩٢٨ يقول ربما كان « ميرو » أكثرنا سيريالية » إنه سيريالى حقاً ، بطبعه ، بلا افتعال ، بل بإخلاص وتواضع . وعلى الرغم من أنه لا يوجد فى أعماله موضوع أو تكوين متطق إلا أنها أعمال تشكيلية بلا منازع ، ومن أجل هذا فقد عاشت برغم انهيار السيريالية واندثارها كحركة فنية ، ولكن هذا لا يكفى لتفسير سر الإعجاب بأعمال « ميرو » . إنه فى الحقيقة فنان يفك عنا إسار التجارب الرسمية والنظريات الجمالية وأساليب البلاغة التشكيلية ، ليقودنا إلى نبع منعش نروى منه عطشنا ونهئى من جيشان عقولنا ، إننا إزاء فنان لا يسعى لحل مشاكل لأنه ليس متنبه إلى وجود أى مشكلة . إنه لا يتحدث أى لغة من لغات عصرنا ، ومع ذلك فإن عصرنا يدين له بالجميل ، لأنه يتحدث لغة نساها وإن كان لا زال يتوق إليها . إنه يشدو بقصائد بدايات الخليفة . وهذا سر قوته . لن يكون « جوان ميرو » على رأس مدرسة ، أو داعية إلى مذهب جديد . لكنه ببساطته المتناهية ، وبرأته المفرطة يستعصى على التقليد ويتأبى على التصنيف ، إنه يحتل فى تاريخ الفن الحديث مكانة متفردة . قد لا تكون أعلى مكانة لكنها مكانة لا يتنازع فى استحقاقها أحد .

هذا الذى تقدّم هو ما نقوله كتب الفن عن « جوان ميرو » وأعماله ، ولتر الآن ملخصنا الخاص إلى فهم وتذوق هذه الأعمال .

« جوان ميرو » ، هل يلعب ؟ وما هى لعبته ؟ ابنتى الصغيرة « مى » - أربع سنوات عمرها - أشد منى التفاتاً إلى لوحاته . هل تعرفون لماذا ؟ سأقول لكم . لكن قبل ذلك ، أنتم لا تعرفون « مى » ، فلأحدثكم عنها قليلا . اسمعوا . أيها الصحاب . كنا وقت الغروب ، والشمس كست أطراف السحب ببودرة رقيقة من

الألوان الحمراء والقرمزية تشوبها بنفسجية داكنة . نلت منى آهة إعجاب ، فلم أكن أتوقع أن أرى هذا المنظر من وراء العمارات العالية . لم أتمالك نفسى ، ورجبت أن أشرك منى فى السعادة صغىرى « منى » التى كانت تسير بجانبى ، قلت لها :

- انظرى إلى السحب ، يا حبيبى ، كم هى جميلة .

رفعت « منى » عينيها الواسعتين وقالت بعد هنيهة .

- نفس أتشعلق فى السهادى ، يا بابا .

- تشعلقى ؟

نظرت إلى السماء ، بدت السحابة مثل حبل يصل عاريتين متقابلتين .

- أبوه ، ولما أقع تبقى تمسكى .

واستمعوا ، أيها الصحاب إلى هذه . كنت أسير فى الطريق مع ابنتى الصغيرة

« منى » أو « ميمو » كما أدلعاها ، استمتع بلمشى مع هذه العفريتة ، الفيلسوفة

الصغيرة . رأينا سيدة ترتدى فستاناً - « منى » لديها حس نسائى مبكر - قالت لى :

- اشترى لى فستاناً مثل هذا .

قلت لها :

- هذا فستان للكبار ، يا حبيبى .

قالت لى :

- حسناً ، عندما أكبر اشترى لى فستاناً كهذا .

قلت لها مبتسماً :

- حاضر .

بعد قليل مررنا بأمر تدفع فى عربة طفلها الرضيع ، وقد وضع فى له يرازة ، أو

تيتينة كما تسميها « منى » . قالت لى :

- بابا ، اشتر لي تيتينة مثل هذه .

قلت لها :

- إنها للصغار فحسب ، وأنت تجاوزت هذا السن ، يا حبيبي .

فقلت لي :

- طيب ، عندما أصغر ، يا بابا ، اشتر لي تيتينة .

هل كنت أستطيع ، يا صديقي القارئ ، أن أقول لها :

- حاضر ؟ !

والآن استمعوا إلى هذه أيضاً .. قالت لي « مي » :

- بابا ، موش حانوح نجيب ماما من المحطة ؟

قلت لها :

- لا ، يا حبيبي ، موش النهاردة . ماما حاتيجي بعد بكرة .

صمتت قليلا ثم قالت :

- بابا ، ما هو النهاردة بعد بكرة .

النهاردة بعد بكرة .. نفس اتشعلق في السما .. لما أصغر هات لي يزازة .

عندما نظرت إلى لوحات « ميرو » تذكرت كلام صغيرتي ، فبدت كلماتها ،

مغموسة في ألوانه ؟ يقولون في لغتنا الحكيمة « رزق الهبل على المجانين » ويقولون

أيضاً « طوبى لأصفياء القلوب ، فم يرون ملكوت السموات » . أنعرفون لماذا

هي - « مي » أقصد - أشد اتصالا منا بأعمال « ميرو » ؟ لأنها لم تفسد بعد . لم

تفقد براءتها . وددت أن أرفع عن كاهلي كل هذا الأسمت المسلح والأسفلت

والعماثر التي تخترينا وتحمينا وتحجب عن أنظارنا خط الأفق . وددت أن أستغنى عن

المدينة وموائدها الحافلة بالفواكه الفولاذية ، وأن أكني بكسرة من الخبز الملون .

قد ييلو كلامي هذا ثرثرة فارغة . قد ييلو مثل « نباح الكلب في وجه القمر »

ولكن بفضل كلمات « مى » عرفت كم هى صديقة وطلية تجربة هذا الطفل العجوز « جوان ميو » . وأتمنى أيها القارئ أن نشترك جميعا فى تفهم عوالم الفن الحديث ، ولنتقحم - بحساسة وتواضع - أسوارها مهما بدت أول الأمر ذاتية ومستغلقة ، فإن الفن الحديث فى كثير من الأحيان لعبة تدعونى وتدعوك إلى المشاركة فيها ، والاستمتاع بفض ألقاها .

الفن في عالم متغير

إن التتابع السريع لاكتشافات العوالم الفيزيائية والسيكولوجية في العصر الحديث خلق بيئات جديدة ، وليس ذلك بالنسبة للعلماء والفلاسفة فحسب ، بل بالنسبة للفنان أيضًا . ويعني هنا أن نبين تأثير الفنان بالمظاهر المختلفة للقوى البيئية الجديدة . وأن نستجلى أيضًا تأثير الفنان على عصره وعالمه المتغير .

ويذهب البعض إلى أن طرح المشكلة على هذا النحو لا يفيد شيئًا ، لأن الفن بالنسبة لهم شيء مستقل عن الزمان والمكان . والأوضاع المحيطة به . ومن أصحاب هذا الرأي الناقد الإنجليزي « كلايف يل » الذي يقول : « إننا كى نتذوق عملا من أعمال الفن لسنا بحاجة إلا أن يكون لدينا حس بالشكل واللون ومعرفة بالأبعاد الثلاثة للمكان . وإن أولئك الذين يفهمون الفن حقًا إنما يُشغَلُونَ فحسب بالخطوط والألوان وعلاقاتها الكمية والكيفية . ومن ذلك يظفرون باستمتاع أكثر

عمقاً من أى استمتاع قد يلفونه من شرح أفكار وحقائق تاريخية أو مضمونية .
وقد كان لهذا رأى نفوذ فى العصر الحديث . وشجع على « انقسام العمل
اللقى » عن كل ما عداه . فرأينا بعض المتاحف تعرض الأعمال الفنية مستقلة عن
أوضاعها البيئية وعلاقاتها التاريخية والاجتماعية ، بل عن الظروف الشخصية للفنان
الذى أنتجها . وعندما تُنشر مستنسخات هذه الأعمال ينعدم شرح العوامل المختلفة
التي ولدت العمل ولحاطت به .

على أن ثمة رأياً يخالف ذلك ، ويعبر عنه « أندريه مالرو » فى مقال له بعنوان
« سيكولوجية الخلق » نشر فى أبريل عام ١٩٤٢ فيقول : « إذا كانت إبداعات
الفنان محاصرة بزمنها فذلك بالمقام الأول لأن الفنان إنما يخضع لبعض القيم
الأصولية فى زمانه . وحتى ثورة « فان جوخ » الإنسانية تنتمى إلى القرن التاسع
عشر وما كان بالإمكان أن تنتمى إلى القرن السابع عشر مثلاً . وإذا كان « النجر » قد
قال ذات يوم غاضباً إن قطارات السكك الحديدية لا شأن لها بالفن ، فإن الأمر
للمؤكد أنه كان لهذه القطارات شأن كبير بالنسبة للفنان الحديث الذى وجد نفسه
بعد ما لا يزيد على مائة عام إزاء حضارة هددت تلك التى عاشها « النجر » . إن
هناك شيئاً حاسماً يربط الفنان بعصره وذلك لأنه لا يمكن أن ينتمى الفنان إلى عصر
يختاره هو ، ولا إلى أى عصر غير عصره هو .

ويمكننا أن نجد أدلة على صحة هذا رأى فى تغير الموضوعات التى عالجهها
الفنانون تبعاً لتغير العصور . وقد كان رسم المناظر الطبيعية من الاهتمامات المستمرة
والمتكررة لدى الفنانين على مر العصور وكان ذلك من قبيل استكشاف العالم المحيط
بالفنان ومحاولة للتخاور معه . وقد عفى فنانو القرن التاسع عشر بالمناظر الخارجية ،
أما مع مقدم القرن العشرين فقد انكشف الفنان داخل رسمه من أجل مزيد من
التقصي المركز والتأمل الذاتى . وقد اتخذ هذا الانسحاب والتخلي عن ملاحظة

الطبيعة الخارجية وانحصار الفنان داخل جدران الرسم في بعض الأحيان شكل محاولة التعبير لا عن « الواقع » بل عن « المطلق » كما عند كاندنيسكى ، وموندريان ، وجابو . كما اتخذ ذلك في بعض الأحيان الأخرى شكل التغفل في أعماق العالم الداخلى للفنان ، والبلوغ في بعض الأحيان إلى استكشاف محتويات العقل الباطن كما حدث بالنسبة للسيرالية .

ولكن في كثير من الحالات أيضاً وجد الفنانون إلهامات جديدة في « العلم » و « التكنولوجيا » ، وقد قال « بول كلى » في محاضراته « عن الفن الحديث » عام ١٩٤٨ « إن نظرة من خلال ميكروسكوب تكشف لنا صوراً قد نحكم عليها بأنها خيالية وخرافية لو أننا رأيناها في مكان ما عرضاً » . كما يقول « بول كلى » : « إن خيال الإنسان قد أثر باكتشافات خلاقة حققها أجهزة وأدوات جديدة . وثمة عديد من المشاهد الجديدة تفتحت اليوم أمام عيني المصور . فقد حدث تحول جذرى من الفيزيائى إلى السيكونى - فيزيائى ومن الطبيعى إلى ما هو من صنع الإنسان » .

وقد أوجد عالمنا الحديث الذى من صنع الإنسان بيئة جديدة تماماً تحيط بالفنان ، فهناك على سبيل المثال المدينة بعماراتها الشاهقة ، وأحيائها الآهلة بالسكان ، وشوارعها الصاخبة المزدهمة ، وشبكات المواصلات ومحطات توليد الطاقة ، والورش والمصانع والمطاحن ومعامل التكرير . وقد كان المصورون من أوائل من تبيينوا معالم الميكنة ومشاهد النظام الجديد للمجتمع العلمى والصناعى . وقد استخلص الفنان من ذلك أنماطاً لعلاقات مرئية اتصفت بالثورية التى دخلت ظروف الحياة ذاتها .

وقد كتب لويس مامفورد في كتابه « التكنولوجيا والحضارة » عام ١٩٣٤ يقول : إن السمات الجديدة تكاد تغلب اليوم على كل مناحى التجربة الإنسانية .

ولنلاحظ الآلات الرافعة ، والحبال ، والأعمدة ، والسلام ، في باخرة حديثة ،
ترسو في ميناء في أثناء الليل . سترى الظلال تحتلظ في حدة بالأشكال البيضاء
وسنجد هنا تأكيداً لتجربة جالية جديدة ، ولا بد أن ينقلها الفنان على لوحته بذات
الطريقة الحادة . أما إذا بحث الفنان هنا عن التدرج اللوني فإنه سيقف عمله
خصيصة طلية انبثقت من تواجد الأشكال الآلية واستخدام الأساليب الحديثة في
الإضاءة . أو فلنقف على سطح فق مهجور ، ونأمل الفجوة الخفيضة التي تضحى
اسطوانة سوداء يدخل إليها القطار في طريقه إلى المحطة ، وسنجد دائرتين خضراوين
مثل رأسى دبوسين لا يلبثان أن يتسعا على هيئة طبقيين لامعين . أو فلنتابع الروافع
الضخمة وهي تقوم بعمليات الشحن والتفريغ . ولنتأمل لعبة الحركة في هذا النظام
الآلى الكفء ، ونلمس المتعة الخاصة التي نستقيها من مشاهدة الخفة البادية على
الحركة مرتبطة بالقوة في الأداء . ولا ننسى أن نقارن بين آلات الرفع هذه في
حيويتها وحركتها وبين الأهرامات الفرعونية القديمة في سكونها . أو فلنضع عينينا
على مجهر ونركز العدسات على شعرة أو ورقة شجر أو نقطة دم وسرى عالماً زائحاً
بأشكال وألوان تشبه في تنوعها وغموضها العوالم التي يلتقي بها الغواص في أعماق
البحر . أو فلنقف في مخزن من المخازن الحديثة ولنلاحظ صفوف المواسير والزجاجات
كلها من ذات الحجم وذات الشكل واللون ، مرصوفة ممتدة أمام ناظرينا مثل
صفوف جيش لجب محكم التنظيم . إن التأثير البصرى الخاص المتولد عن نمط
متكرر أصبح منظراً مألوفاً في البيئة الآلية . وفي مواجهة هذه الآلات والعدد
الجديدة . بسطوحها الخشنة وكتلها الجامدة ، وأشكالها القوية تبتقى في النفس متعة
طلية برؤية غير مسبقة . وقد أصبح التعبير عن هذا وترجمته إلى لغة تشكيلية من
المهام الكبرى للفن الحديث .

وقد لجح « فرنان ليجه » في لوحته « الافطار » (١٩٢١) في إعطائنا رؤية

كلية لهذا العالم الآلى والتكنولوجى الذى هو من صنع الإنسان . ولوحته المذكورة تصور مشهداً جد مألوف وهو مجموعة من النساء جلسن حول مائدة الإفطار ، ولكن «فيرنان ليجيه» ، من خلال فهمه لانطباع الحضارة الآلية على مخيلة الإنسان ، صور هذه النساء فى أشكال هندسية وكانت رؤية هذا الفنان على الدوام ميكانيكية وبنائية ، مستخدماً الأطر المعدنية الحادة الصلبة ، لإضفاء حس بالضخامة للمعمارية . وقد وجد «ليجيه» أن الجمال لم يكن متعارضاً مع مظاهر العالم العصرى المبني على التكنولوجيا الحديثة . وقد أدرك فى فنه بوضوح شديد بعضاً من الحقائق الأساسية لعصر أصبحت بيئته بيئة آلية . وقد جلب إلى لوحاته الثراء والحياة الموجودتين فى الثورة التكنولوجية الحديثة .

وعلى خلاف فنانى ونقاد القرن التاسع عشر - من أمثال «راسكين» ، «موريس» ، «تولوستوى» الذين أرادوا أن يتحرروا من إملاءات الآلة ، وينسحبوا من عالم تحكمه الصناعة ، أحس «ليجيه» وغيره من الرواد المعاصرين ، مثل : «فرنانك لويد رايت» ، «ليكور بوزيه» ، أن المكننة واحدة من أكثر حقائق الحياة العصرية إثارة للاهتمام . بل إن ليكور بوزيه المعماري الكبير تصور البيت «كآلة تخصص للحياة فيها» وقد كان «ليجيه» فى طليعة من استطاعوا أن يعطوا أشكالاً واتجاهات جديدة تؤكد ما قاله رايت مبكراً عام ١٩٣١ فى كتابه «العارة الحديثة» من أن محاولة الاستحواذ على القوة الآلية العلمية واستخدامها فى هذا المعنى الخلاق ، ليس فيه أى تعارض مع أى خصلة فردية جميلة من خصال الإنسان . إن الفنان سيجد أن القوى الميكانيكية قادرة على أن تجلب إلى الفرد حياة أكثر ملاءمة . وسوف يكون التعبير الخارجى لما بداخل الإنسان كشفاً أصيلاً لحياته الداخلية وأغراضه الأسنى .

وإذا انتقلنا من نساء «ليجيه» إلى لوحة «المشهد الكلاسيكى» عام ١٩٣١

للمصور « شارلس شيلير » سجد تجاوبًا مع البيئة المحيطة التي لم تكن تعتبر من قبل موضوعًا جميلًا بالنسبة للفنان . ومع ذلك فإن الجمالية التي اكتشفها « شيلير » يتم عنها عنوان اللوحة ذاته ، فقد وجد خصيصه كلاسيكية في أشكال المنشآت الصناعية بالمشروعات الضخمة . ورأى في الابتكارات الهندسية الصرح الجديد للعالم الحديث . وعلى الرغم من أن فن « شيلير » أقل تجريدية ورمزية من فن « ليجيه » فإنه بذل عناية كبيرة في الانتقاء والتنظيم والتبسيط كي يصل إلى الجوهر ذي الدلالة .

وتعتبر واحدة من أهم حقائق الوجود العصري التكلس السريع للسكان في المدن الكبيرة . وقد أضحي المشهد الحضري ذا أهمية خاصة عند المصور الحديث . وفي لوحة « نيويورك بالليل » استطاع « جون مارن » أن يعبر عن السرعة والضجة ، والرجفة التي تثيرها مدينة كبيرة مثل نيويورك في أهلها . ويقول الناقد « الفريد بار » إن « جون مارن » عبر لا عن المشهد في ذاته ، بل عن انفعاله به مستخدمًا ضربات الفرشاة برحابة وبطريقة حلزونية في الأبنية أو في السماء التي تعلو هامات ناطحات السحاب .

إن ثمة قوى ضخمة تتفاعل ، والحركة تتعاظم ، والأبنية الواطئة تسحق لتفسح المجال لناطحات السحب في كل العواصم الكبيرة . فالانجاء إلى العائر الشائعة التي تذكرنا « ببرج بابل » وطموحات بناته في العهد القديم أن يصلوا به إلى السماء . الكبارى العلوية تشيد لتحقيق سيولة المرور ، وتيسر من الاندفاع والسرعة . لا شيء يقف في وجه خدمات الصناعة والتكنولوجيا . الحضارة الآلية تخطو بخطوات واثقة ولا راد لها ، وهي قد تسحق ما قد يعترض طريقها . ولكن يجب أن نضع في الاعتبار أيضًا أنه لا موجب للخوف منها لو طوعت ، وأُحسن الإمساك بزمامها . والعواطف بدورها مثارة مستفزة مصعّدة . فنستمع إلى الموسيقى الحديثة .

إنها مثيرة على الدوام ، وقد انتهى عصر الموسيقى الحاملة . ولنز أفلام السينما والتلفزيون . إنها دعوة إلى العنف والنضالية . ولا شك أن هذه البيئة التكنولوجية الحديثة المحيطة بالفنان التشكيلي كانت ذات انعكاس عميق الغور على أعماله . حتى أولئك الذين يتمسكون بالسكونية في أعمالهم راحوا يتمسكون بها كدعوة ضد الإكساحية المسيطرة . وإذا كان الصراع على الدوام هو ما يكسب العمل الفني دراميته . فقد أصبح هذا الصراع اليوم سافراً في عصر القوة . ولهذا تحولت الدرامية إلى ما يمكن أن نسميه « توتراً » ، ومن ثم جاء الكثير من لوحات المناظر المصورة في المدن فائرة بالألوان والخطوط تعبيرا عن جيشان العواطف والأفكار في تلك المدن . كانت عربات الإسعاف قديماً تقوم بعملها كاستثناء أما الآن فعربات الإسعاف والحريق والإنقاذ أصل غالب ، وأجراسها تجلجل في شوارع المدن بلا انقطاع . وقد ازدادت بعض لوحات المدن وضاعة ، وذلك ربما بفضل تأثير النيون على عجلة الفنان ، ولكن الغالب على ألوان الفن المعاصر الألوان الزائقة ، مثل : الأحمر ، والأصفر ، والأزرق . وجنباً إلى جنب بلا تدرج الأبيض والأسود . وكثيراً ما يدرج مصورو المدن الكلمات في مناظرهم ، وربما كان ذلك بتأثير الإعلانات الضخمة التي تصدم العين أينما جالت في أرجاء الميادين والشوارع . ويقول المصور الأمريكي « ستوارت دافيز » في هذا المقام إنه استمتع إلى أقصى حد بالبيئة الأمريكية الديناميكية التي عاش فيها وأن كل لوحاته إنما تومئ إلى تلك البيئة ، بل هي من نتائجها . والواقع ، إن الفنان المعاصر وهو يحيا في المدن يتأثر بالوسط الذي تحلقه تلك المدن ، بالهائر الشاهقة التي تحاصر وتحتق وترزّل . ثم يضبط الفنان خياله على إيقاع هذه المدن ، ويضع صلاحياته التشكيلية في خدمة مهندسى العمارة الذين يشكلون واقع الحياة الجديدة ، والذين يقع على عاتقهم مسؤولية ما سيكون عليه المستقبل الإنسانى لا من حيث الأبنية فحسب ، بل من

حيث الاحتياجات النفسية أيضًا . ولنلاحظ جيدًا أن عمارة بلا تشكيل ليست مخلوقاً مشوهاً فحسب ، بل هي أيضًا غول شديد الخطر على أمن الإنسان النفسى والاجتماعى والخلقى . ولهذا وجب أن توضع القيم الجمالية المطورة موضع الاعتبار عند السعى لتحقيق « السكينة الاجتماعية » .

على أنه بالنسبة للفنانين المحيدين الذين عكسوا في لوحاتهم ملامح البيئة المعاصرة نجد أن جهدهم لم يقتصر على ذلك ، بل إنهم أضافوا أيضًا من عندهم ، وكان دورهم في ممارسة فنهم على هذا النحو دوراً خلاقاً أيضًا . إن كلا من هؤلاء الفنانين عند ممارسة فنه لا يسجل فحسب وإنما يتقن ويصمم أيضًا . ولئن كان الفنان الإنجليزي « ويسلر » في أحاديثه في آخريات القرن التاسع عشر لم يكن يشير إلى البيئة الصناعية الحديثة إلا أن أقواله تنطوى على قدر من التوضيح غير المقصود للعلاقة التبادلية بين الفنان المعاصر وبيئته اللاتطبيعية أى التى هى من صنع التكنولوجيا الإنسانية . يقول الفنان « ويسلر » : « إن الطبيعة تحتوى على عناصر التصاوير كلها ، سواء من حيث اللون أو من حيث الشكل ، ولكن على الفنان أن يلتقط ويتقن ، ويجمع هذه العناصر عن علم ، مثل الموسيقى الذى يجمع نغماته ويرتب إيقاعاته إلى أن يستخلص من فوضى الضجيج اتساقاً نغمياً رائعاً . وعندما نقول للمصور إن الطبيعة يجب أن تؤخذ على ما هى عليه ، فذلك كما نقول للمعازف أن يجلس إلى « بيانو » فحسب . وأن القول بأن الطبيعة على حق دائماً مقولة خاطئة فنياً . بل الحق ، إن الطبيعة نادراً ما تكون على حق ، وذلك إلى الحد الأجدر إزاءه أن نقول بأن الطبيعة ليست على حق غالباً .. »

وبعبارة أخرى فإن الفنان لا يقتصر على أن ينقل البيئة المحيطة به إلى لوحته ، بل إنه يجرى عليها تحويرات ، أى إنه يطورها ، حتى أنها لتضيف الكثير إلى تلك البيئة أيضًا .

ولنأخذ ، على سبيل المثال ، تأثير « موندريان » ، وقد كان تأثيراً ثورياً وغير متوقع على الإطلاق . ونجدنا هنا إزاء فنان استوعب البيئة المباشرة من حوله ، وتعدى متغيراتها الاجتماعية . ومع ذلك فقد كان لفته تأثير ضخم على شكل عالم القرن العشرين كله . وقد كان أول من تأثروا بفكره والنموذج الذى اختطه لحياته رفاقه فى هولنده . وفى ليدن تكونت عام ١٩١٧ جماعة من المصورين والمثالين والمماريين والشعراء أسموا حركتهم « الأسلوب » وأصدروا مجلة حملت ذات الاسم ظلت تصدر حتى عام ١٩٣٢ . وقد كان « موندريان » وزميله « فان دويزبرج » أكثر أعضاء الجماعة ابتكارية ، ونموا الأسلوب التجريدى الذى ارتبط باسم « موندريان » . وحاولوا الربط بين العمارة والفنون المراثية .

وقد كان « ثيوفان دويزبرج » أكثر أعضاء الجماعة حماسة وحقق اللقاء بين آراء الجماعة ومدرسة الباههاوس للعمارة والتصميم فى ألمانيا . وأدخل مفاهيم الجماعة إلى تيار العمارة الحديثة . وقد كان لآراء جماعة « الأسلوب » تأثيرها الضخم على مستويات الفن المعاصر كله ، وبالمثل ، فإن الأعمال التكعيبية لبراك ، وبيكاسو ، وفيتنجر يمكن اعتبارها كذلك . وقد استطاع هؤلاء الفنانون بعد أن أوضحوا مكتشفاتهم أن يساعدوا المماريين والمصممين الصناعيين على حل مشاكلهم . وإن دراسة أهم التصاوير والمنايل التجريدية تبين الطريق الذى سلكته العمارة الحديثة حتى تفصحى شيئاً ملموساً .

وهذا التبادل الثمر بين التصوير والعمارة يبدو جلياً فى عمارة « ليكوروبوزيه » . وفى كتاباته النظرية راح « ليكوروبوزيه » يلفت الانتباه إلى أوجه الشبه بين العمارة الحديثة ومتجات الآلة .

وإذا انتقلنا إلى فنان آخر تقبل مؤثرات البيئة العصرية المحيطة به ، فإننا نجد المصور الأمريكى المولد « ليونيل فيتنجر » يتأثر فى لوحاته بجبهين ، الحب الأول :

هو الموسيقى ، والثاني : هو النشاط الصناعي والهندسى الذى عاينه فى نيويورك فى صباه . وقد عبر عن ذلك فى خطوطه وسطوحه المتكسرة فى إطار ممارسته الخاصة للتكعبية وقد كان من أوائل من ضمنهم مدرسة « الباوهاوس » إلى هيئة تدريسها ، فقد تبينت أن المزج بين المقومات الشاعرية والمقومات المعمارية فى لوحاته يمكن أن يفيد كثيراً فى تطعيم العمارة الحديثة بمفاهيم جمالية مثمرة .

ولعل من أهم ما أتى به العصر الحاضر إلى مجال التشكيل هو تجديد العلاقة بين الفنون النغمية وغير النغمية . فإن الفن التشكيلي يمكن أن يفيد كثيراً من المنجزات فى مجالات أخرى مثل العمارة أو التصميم الصناعى .

ويجب أن نضع فى الاعتبار تلك القدرة التكنولوجية المتزايدة التى تسمح بالاستجابة رويداً رويداً إلى احتياجات الجماهير وإشباعها . وقد أصبح من واجب الفنان الحديث أن يضى على تلك التكنولوجية الصماء الطابع الإنسانى بهدف تجميل الحياة اليومية للبشر ، فإن « التشكيل » لازم للإنسان لكن ذوقه اليوم عرضة للإفساد دائماً .

كيف يمكن أن يتأتى للفنان أن يحقق ذلك ؟ يجب العمل على إقامة تنظيم متماسك للمجتمع يتصور العمارة والصناعة خدمة لا لتجارة ، وعلى رفاهية المجموع على الاستغلال ، وذلك لتحسين أحوال القطاعات الجماهيرية العريضة . ويجب أن يمتد الفن إلى « تخطيط المدينة » بأسرها ، فتصبح « الوحدة البنائية » هى « الوحدة الجمالية » الداخلة فى مخطط تشكيلي عام . إن التفكير الفنى يجب أن يجرى لا على مستوى « اللوحة » بل على مستوى « المدينة » : الميدان ، الشارع ، العاثر ، المصانع ، محطات المواصلات ، وغيرها .

ومن هنا يبين السبيل الذى على الفنان الحديث أن يسلكه ، وهو سبيل لا يتأتى له أن يعضى فيه بمفرده . إن الفنان التشكيلي يعمل مع فريق ، ثم يتلاقى الفريق

بسائر الفرق العاملة في القروع الأخرى ، ثم أخيراً يلقى العمل الجماعي اعتماد الدولة وتصديقها .

ويقضى ذلك التخلي نسبياً عن « لوحة الحامل » التي هي قائمة على فكرة الاقتناء المتصفة بالأنانية . يجب تكريس انشغالات التصوير الجديد للشوارع والميادين والعائر حتى تتحول المدينة ذاتها إلى لوحة رحيبة جميلة ، إلى كتر فني يفخر به الجميع . إننا يجب أن نؤمن « باللوحة في الحياة » أكثر من إيماننا « باللوحة في إطار » أننا بحاجة شديدة إلى هذا الإيمان الجديد . ويعتبر التطور من « لوحة الحامل » إلى « لوحة الحياة » مواكبة للمضى من « الفردية » إلى « الاجتماعية » ، وهو ذلك المعنى الذي يميز العصر الذي نعيش فيه .

وقد عرض الدكتور محمد طه حسين بمعهد جوته بالقاهرة في ديسمبر ١٩٧٤ أعمالاً تثير أفكاراً هامة عن دور الفن في حياة الإنسان والمجتمع . وكان الهدف من معروضات محمد طه حسين هو الدعوة إلى دخول الفكرة التشكيلية إلى الحياة اليومية . فإذا كان بالإمكان إنتاج مواد مثل : البلاط ، والسيراميك ، وقوالب الطوب والحجر والأسمنت ، والمنتجات المخلطة ، فلماذا لا نصنعها جميلة ؟ وأن نضفي عليها مسحة من الجمال العصري ؟ إن مواد البناء ، وأدوات الاستعمال اليومي ، وغيرها أمثلة على ما تحتاج إليه الأشياء المصنوعة واليومية من لمسات الفنان .

إن محمد طه حسين من فنانينا الذين يؤمنون « باللوحة في الحياة » أكثر مما يؤمن « باللوحة في إطار » ولهذا قامت فلسفته التشكيلية على الانطلاق إلى المساحات الكبيرة وإلى الكم الكبير - تجاوز النسخة الوحيدة ، ابتداءً أنماط أو وحدات قابلة للتكرار إلى أقصى حد والدفع بها للاستعمالات اليومية . عدم التواكل على الحواس والعاطفة ، بل على العقل والقدرة على القراءة الصحيحة عن طريق الأبيدية .

وإذا كان لكل وجود أمجدية مثل : الذرات بالنسبة للطبيعة ، والنغم بالنسبة للموسيقى ، والحروف بالنسبة للكتابة ، فلماذا لا يكون للتشكيل أمجديته ؟ هذا ما نقوله معروضات محمد طه حسين ، بل وتوهم إلى مخرج للفنان الذى يكاد يمتشق فى عزلة مرسمه .

وقد أعطى هذا الموقف الحديث المصور القوة على أن يؤثر على أشكال ومقاييس وألوان المدينة التى نحيا ونعمل فى حرجها . وقد كان المصور أول من نبه إلى ما يستطيع اللون أن يؤديه فى خدمة حياة الإنسان اليومية والتعبير عن حاجاته النفسية والوجدانية . وقد كان « فان جوخ » ، وجوجان ، والوحشيون « وأعضاء « جماعة الجسر » فعّالين فى حمل الإنسان على إدراك الوسط المحيط به بيقظة وحيوية . وكما قال الفيلسوف « هوبتد » فى كتابه « العلم والعالم الحديث » إن التعود على الفنون هو التعود على الاستمتاع بالقيم النابضة بالحياة . وقد أبان « ماتيس » ، و« كاندينسكى » ، وآخرون إلى أى حد يمكن أن يكون اللون أداة للتعبير عن العواطف . ونعرف اليوم جيداً أن طلاء الحوائط والأبنية فى المصانع والمكاتب والمستشفيات والمدارس يؤثر كثيراً على القدرة على الإنتاج والإقبال على التحصيل وأيضاً على راحة المريض واستعداده للشفاء .

ومن ثم كان من القيم العلمية الثابتة أن الاهتمام بانتقاء اللون ، والإيحاء باللمس ، وأيضاً تحديد الحجم المناسبة للأشياء والأماكن - كل ذلك قادر على تغيير حياتنا ، والتأثير فىنا ، وقد أجريت العديد من التجارب النفسية والتربوية على مدى الفعالية التى للون وللنغم على طاقات الإنسان واستعداداته لتقبل الألم ، أو الخروج من حالات الاكتئاب والتعاسة ، أو حتى اتخاذ مواقف جديدة من الحياة ذاتها . وهذا ما جعل الفن التشكيلى اليوم لا يقتصر على أن يكون محدوداً باللوحة التقليدية ، بل أصبح الفن مندمجاً فى الحياة اليومية ذاتها ، وبذلك

انفتحت أيضًا أمام الفنان آفاق جديدة ورحية لممارسة فنه ، وانكسر الحاجز الذي كان بالإمكان أن ينتهى إلى خنق الفن بحصره خطأ في حدود يمكن أن تزداد ضيقًا وإجداً . ولهذا كان فضل مدرسة مثل « الباوهاوس » في دفع الفن إلى الأمام فضلاً كبيراً وجديراً بكل احترام واحتذاء . فقد سعت إلى تنمية الروابط بين الفنون الجمالية والفنون النغمية ، وقضت على الفكرة القديمة البائدة بأن هم الفنان الأول هو الجمال لذاته ، وجعلت سعى الفنان الأول هو أن يزود الحياة اليومية بالأشياء الجميلة ، فالكرسى الذى تُراعى في تصميمه القيم الجمالية هو عمل فنى لا يقل أهمية عن اللوحة . وكانت الخطوة التالية بطبيعة الحال ، تطويع القيم الجمالية للإنتاج اليومى الضخم ، فبدت أهمية تجارب مثل تجارب « موندريان » ، و « فان دوزبرج » في تبسيط الأشكال والألوان وتخليصها من كل ما ليس أساسياً ، حتى يستطيع الفن أن يلعب دوره فى الممارسات النغمية للحياة كالعارة والتصميم الصناعى والطباعة والإعلان التجارى وتخطيط المدن . ولم يعد الفن فن « الأبراج العاجية » ، بل فن الجماهير العريضة والمجتمعات الاستهلاكية .

لقد انفتحت مجالات كثيرة تلعب فيها الرموز والصور التشكيلية أدواراً حيوية . وسرعان ما وجدت الصناعة والتجارة نفعاً كبيراً فى الفنان فاستعانتا به . ولكن كثيراً ما لا يجد الفنان أشباعاً حقيقياً لشهوته الفنية فى تصميم إعلان لسلعة ، أو تصوير جريمة قتل فى رواية بوليسية . فينسحب الفنان إلى مرسمه يلوذ به ليسترد بين جدرانها حريته فى الابتكار والتعبير . ومع ذلك ، فإنه حتى ممارسات الفنان هذه تلقى صداها فى المجالات النغمية للحياة اليومية . وكثيراً ما يضحى « ما ليس ثمة نفع منه » من أعمال الفن أكثر نفعاً وأوسع انتشاراً وتطبيقاً . ولا يخضع ذلك لقانون مسبق أول شرائط محددة ابتداءً . ولكن الهوة التى كانت تفصل بين النغى وغير النغى من الفنون أو بعبارة أخرى بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية قد ضاقت

بفضل جسور تشيد من منطلق التغير المستمر في العلاقة بين الفنون جميعاً . بل أصبح التداخل بين أكثر من فن ظاهرة ملموسة اليوم بحيث انهدمت أيضاً الفواصل التي كانت حاسمة بين الفنون . وأن الأفكار والأشكال أو الأساليب التي ينمىها المصورون في عزلة مراسمهم لمجرد « التجريب البحت » قد يكون لها أبلغ التأثير فيما بعد على ميادين أخرى من التصميمات المعمارية أو الصناعية أو التجارية . وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن العلاقة بين الفنان والوسط المحيط به أصبحت علاقة بالغة الدلالة في القرن العشرين . ولكن هذه العلاقة لا تقتضى لزماً أن تكون علاقة مباشرة وشديدة التلاحم بمعنى أن الفنان يعمل حتماً من أجل خدمة الوسط المحيط به ، بل إن الذى بدا من تجارب الفن الحديث أن كثيراً من منجزات هذه التجارب وإن بدا أول الأمر بلا فرصة في أن يدخل إلى حيز التطبيق أصبح بعد ذلك حجر الزاوية في شتى المجالات النفعية للحياة اليومية للإنسان .

الحركة أكبر التحديات

كانت (الحركة) في العمل الفنى. مثار إهتمام المصورين والمثاليين على عمر المصور. وإذا رجعنا إلى التراث الفرعوى القديم وجدنا هذا الالهام بالحركة. وتلتقى بالعديد من الأمثلة البارعة على ما أتاه المصور الفرعوى من حلول (للحركة) فى تصويره صفوف الجند المتراسة . وحفلات الرقص ، ومشاهد تقديم القرايين للآلهة . لكن كل هذا قديما وحديثا كان (إيجاء بالحركة) فحسب . ولهذا فقد كان أحد التحديات التى أراد بعض الفنانين المعاصرين أن يواجهوها هو كيف تصبح (الحركة) فى العمل التشكىلى (حركة معاشة) وليست مجرد حركة موحى بها . والحركة التى سعى إليها هؤلاء الفنانون هى الحركة التى تواكب إنسان القرن العشرين ، الحركة التى يحياها فى الشارع ، فى المصعد ، فى الطائرة ، فى شتى نواحي الحياة العصرية . لم تعد الصورة ذات الأبعاد المكانية الثابتة - فى نظر

هؤلاء الفنانين - تشجى إنسان القرن العشرين ، إذ كيف يكون قلقا دائب الحركة ثم يقف أمام صور ذات أبعاد ساكنة ؟ لابد إذن أن يطفىء من حركته ، وهذا مناف لتيار العصر . اللوحة إذن ذات الأبعاد الثابتة تعويق للإنسان للمعاصر الذى يجب أن يكون انفعاله حركة ، واستمتاعه موازيا لحركة .

والحركة على هذا الفهم أخرجت اللوحة التقليدية من مجال (الحركة الموحى بها) إلى (الحركة الفعلية) التى يستطيع المشاهد مُعَاشَتَهَا . وهذه الحركة التى تستحق ان يطلق عليها (البعد الرابع) للعمل التشكلى أضافت إلى اللوحة قيمة كانت مفقودة من قبل ، وهى (الزمن) بمعنى أن اللوحة أصبحت تقدر طولاً وعرضاً وعمقاً (بالزمن) . ومن ثم قادت (الحركة) وهى (البعد الرابع) - المفقود سابقاً - إلى قيمة تبعية جوهرية هى (الزمن) .

وقد كانت كل من (الوحشية) و (التكميلية) مجرد بحث عن (أسلوب تشكلى) ، أما (المستقبلية) فقد تجلّت كعبادة (للطاقة) و (الحيوية) و (الحركة) وفى الإعلان المصانعب الذى أصدره الشاعر الإيطالى « ماريتى » رائد المستقبلية عام ١٩١٠ يقول (واقعنا على أعلى قمم العالم ، نقذف بتحدثنا فى وجه النجوم .)

وبينما انحصرت « التكميلية » فى تثبيت صور الوجود فى إطار محدد ، أعلنت (المستقبلية) أنها تفتح ذراعيها لكل ما هو تحول واندفاع نحو الغد . ولم تعد مهمة الفنان فى نظرها مجرد إعادة تشييد للأشياء ، بل تمجيد لحضارة (الآلة) و (الطاقة) . ويصبح « ماريتى » فى مقال نشر عام ١٩٠٩ (الوجود قد أثرى بمجال جديد . إنه مجال السرعة . ولهذا فإن العنف ما عاد بغريب عن الفن . فلتشتعل إذن الأعمال الفنية بكل اندفاع يرقى إلى النهور) . ويقول عن قبة كنيسة القديس بطرس (متى تصبح هذه البطن الخاوية متكأ وثيراً لطاثراتنا المتجمعة فى

مؤتمرنا الجوى القادم ؟) .

كان « ماريتى » بإعلاناته الصاخبة داعية إلى فن مستحدث يمزج المجتمع الرفيق القارق في سبات الماضى ليفيق على مجتمع حضارى يزحف سريعا نحو التكنولوجيا والصناعة .

وقد وقع إعلان المستقبلية الصادر فى ٨ مارس ١٩١٠ كل من « ماريتى » والفنانون : بوتشيونى ، وكارا ، وروسولو ، وبالا ، وسيفيرينى ، وقد تجمع المستقبلون الخمسة وأقاموا أول معرض لهم بباريس فى فبراير ١٩١٢ عندما جاءوا لإقامة قصيرة بالعاصمة الفرنسية على نفقة « ماريتى » .

وفى الكلمة الافتتاحية لمعرضهم هذا ركز العارضون على الأهمية التى يولونها (للحركة) التى عارضوا بها ما سموه (بالأكاديمية المقتنعة) وقرروا أن (التصوير) و (الانفعال) لا يفرقان . وقالوا أيضا إن صورة كل شىء من الأشياء يؤثر فى صورة الشىء المجاور له . وليس ذلك بفعل انعكاسات ضوئية (مثلا قال الانطباعيون) بل يتصارع الخطوط والمساحات تبعا لقانون العاطفة الذى يحكم اللوحة . وهكذا يكون الفيصل فى التعبير عن الأشياء بخطوط القوة المتصارعة فيما بينها ، التى تعطى اللوحة فى النهاية شحنها الانفعالية .

وقد كان أحد أهداف التصوير المستقبلى هو الرغبة فى وضع المتفرج لا أمام اللوحة بل فى خضمها . لم يكن المستقبلون يريدون أن يظلوا سليين أمام الأشياء ، كما فعل « سيزان » والتكعيبون الذين كانوا يصورون امرأة عارية بذات البرود الذى يصورون به زجاجة فارغة . بل أراد المستقبلون أن يصبوا فى لوحاتهم الانفعال الذى يدركونه إزاء الأشياء . ويقول « بوتشيونى » فى هذا المقام (إننا لا نريد أن تقتصر على الملاحظة والتحليل ، بل نريد أن نتوحد بالأشياء) . وقد أمكن لبوتشيونى ، « وبالا » على الأخص أن يترجا ما ورد فى إعلان المستقبلية بشأن

(الحركة) و (الديناميكية) ، ويعبرا عن الحياة المعاصرة ، ولهذا فقد كانت
جاليات المستقبلين جاليات الديناميكية المتتابعة ، والخطوط العنيفة ، والأشكال
المتقلّقل فيها . وقد جاءت أعمال «بالا» في النحت مبشرة بمجيء (الفن
البصري) و (الفن الحركي) ، وهما فنان يجزّان التفرّج إلى خضم العمل الفني ،
الذي انتفت عنه السكونية والاستقرار .

ولئن كانت المستقبلية قد خبت بسرعة فإنها كانت من أولى الحركات الطليعية
التي استشعرت جوهر العالم الحديث ، والحضارة الآلية والديناميكية الهائلة التي تمر
في جوف المدن الكبيرة . ولهذا رفضت المستقبلية (سكونية اللوحة) لأن العين إنما
تلتقط لحظات متتابعة ، لا يستقر لها قرار . وقد اعتبر المستقبليون أن التحول الذي
جلبه التقدم العلمي والتكنولوجي على الحياة اليومية إنما يُشكل أيضا تحولا داخليا
في الإنسان ، وذلك لأن الإنسان الحديث إنما ولد ميلادا جديدا مع هذا التحول
الذي جلبته العلوم والتكنولوجيا .

إن المجتمع الجديد ، بمركباته وآلاته ومراحله وموتوراته ليس الا المظهر الذي
يضمّر حقيقة جوهرية . هي خصيصة العصر ذاته . ولهذا فإن الفنان المستقبلي عندما
يصور سيارات السباق لا يعني أن يصور سيارة مسرعة ، بل أن يكون الفن ذاته
سرعة . ولهذا عني «بالا» بأن يكرر رسم الطائرة .

أما «بوتشيني» فقد اختار الحصان والبطل الرياضي باعتبارهما يعبران بحركات
جسديهما عن فكرة السرعة . وأن حركة ذراع أو قدم في مفهوم المستقبلين ليست
بمجرد وضع بل امتداد في الزمن ومن هذا المنطلق نفهم حاس المستقبلين في تصوير
الآلات الحديثة . فهي كلها تصاوير تضمّر المضاء والسرعة ، وتعبّر عن رغبتهم في
كسر عوائق الفكر ، واستنهاض همته إلى الانطلاق بل ، والاندفاع إلى الأمام .
واستلهاما للسرعة التي تجري بها المراسلات البرقية ، يتحدث «ماريني» عن

(الخيال البرقي) وهو الخيال الذى يريد أن يتصف به خيال الفنان الحديث . فخياله يجب أن يمضى بالسرعة التى تمنحها المكالمات السلوكية أو اللاسلوكية . مخلفة وراءها البطء النسبي الذى ساد روح العصور السابقة . ولا شك أن القرن العشرين ، قد أتصف ضمن ما أتصف به بازدياد معدلات السرعة إلى حد مدهل إذا قورن هذا العصر بالعصور السابقة .

ومجرد أن يكون أول انشغالات الفنان الحديث تطويره تصاويره بحيث تصبح رموزا موحية بحركة تأخذ لا بتلايب فرشاة الفنان فحسب ، بل ويعين المتفرج وفكره أيضا . وقد عزم المستقبلون أن يزجوا بالمتفرج إلى خضم اللوحة . ولقد عاب « بوتشوفى » و « كارا » و « سيفرنى » على التكميين المعاصرين لهم من أمثال « جليز » ، و « ميتزينجر » ، أنهم تعمّدوا إيقاف حركة الوجود فى لوحاتهم ، ومن ثم اعتمدوا أساسا على أشكال سكونية ، وفى ذلك مخالفة صارخة لحقيقة العصر وتجاهل لروحه ، فالوجود فى حركة غير متوقفة ، بل وفى حركة متزايدة الإيقاع والعنف . بل وعاب المستقبلون على التكميين أيضا أنهم عتوا فى فلسفتهم التشكيلية أن يعيدوا تنظيم الحقيقة الماثية ، وأن يدخلوا عليها من خلال نسق من التكوين الخاص بهم انضباطا لا وجود له أصلا فى الحقيقة . ونادى المستقبلون عامى ١٩١٢ و ١٩١٣ بأن على الفنان الحديث أن يزج فى أعماله بديناميكية تثير فى أعماق المتفرج رغبة فى التمرد على الأوضاع القائمة والسعى إلى تغييرها لا الاقتصار على محاولة إعادة ترتيب هذه الأوضاع ، وإدخال الهارمونية والتوازن عليها . ويمكن أن نوجز فلسفة المستقبلين فى أن الحكمة يجب ألا تعوق التغيير حتى لو كان متهورا وغير متحكم فيه ، فالرغبة فى التغيير يجب أن تسود الوجود الإنسانى ، وتعلو حتى على العقل الذى قد يتشبث بالحفاظ على ما هو قائم من خلال منطقته وإعادة ترتيبه . فلم يكن الفن فى نظر المستقبلين تنظيما ، بل على العكس حرية

وتفتحا بلا حدود . وبينما كان « جليز » والتكعييون يرون أن الفن حركة نحو
اضفاء مزيد من التناسق على الوجود ، ذهب « بوتشوفى » ورفاقه الى ان الفن
حركة فحسب ، وليست حركة مسخرة فى اتجاه هدف بعينه .

وفى مارس عام ١٩١٥ نشر « بالأ » ، و « فورتوناتو ديبرو » عجالة بعنوان
(المستقبلية تعيد بناء العالم) وفى هذه العجالة تطلب الفنانان المنظران أن يكون
العمل الفنى ، على الأخص :

- ١ - تجريدياً .
- ٢ - ديناميكياً .
- ٣ - مستقلاً ، بمعنى ألا يشبه شيئاً إلا ذاته ، فلا يكون محاكاة لأى طبيعة أو
واقع .

- ٤ - يتأبى على الاستقرار ودائب الشكل .
- ٥ - درامياً .
- ٦ - يقبل على أكثر من وجه ويؤخذ على أكثر من محمل .
- ٧ - مفعماً باللون ، ناصحاً بالضوء .
- ٨ - صاخباً ، بل ومتفجراً .

وقد اعتبر المستقبلون أن أى (لحظة معاشة) تجمع فى طياتها بين العقل
والحواس والذاكرة . ومن ثم وجب أن تضاف إلى وسائل التعبير المألوفة مؤثرات
أخرى غير المؤثرات البصرية مثل : المؤثرات اللمسية ، والشمية ، والصوتية . وقد
بدأ « روسولو » ، « ويراتيلا » تجاربهما فى هذا المقام بآلات مزعجة الصوت .
ويجب أن يكون الفن - فى نظر المستقبلين - متعبدا لكل وسائل العلوم
والمعارف ، أو بعبارة أخرى أن يكون اكتشافاً مستمراً لعوالم جديدة . كما يجب أن
يكون وقتياً وعرضياً ، شأنه فى ذلك شأن الحياة ذاتها . ولا يضير ذلك العمل الفنى

الحديث بعد ان تجلت الحياة على حقيقتها العرضية والوقنية . وماعاد يجدر بالفنان أن يهتم بتخليد الماضي ، بل أن يدفع عجلة الفكر والعاطفة إلى غد ليس بلازم أن يكون محدد السمات . وقد حث المستقبلون رفاقهم من الفنانين على الا يعتبروا الفن (شيئا) ، بل (صيرورة) دائبة ، وتقدما إلى ما بعد حدود اللحظة الحاضرة . ومهما كانت (المستقبلية) وهجا انطلقا بسرعة فإنها مهدت الطريق لظهور اتجاهات جديدة وضعت (الحركة) في مقدمة انشغالاتها . ومن هذه الاتجاهات (البنائية) .

وقد وضع الأخوان بيفنزير ، وجابو ، نظريتها الجديدة التي سميت (بالبنائية) وقامت على تأمل لمفهومي الزمن والمكان ، مترجمين إلى حركة وإيقاع . وطوال عام ١٩١٩ عكف الأخوان المذكوران على محاولة غريبة أفكارهما وتقريبها إلى الأذهان . وفي هذا المقام رفضا الكتلة الثابتة كمعبر فني ، وذهبا إلى أن الإيقاع الديناميكي يجب أن يحل محل الإيقاع الستاتيكي في العمل الفني . وفي عام ١٩٢٠ عرض جابو أول (تماثيله الحركية) ، وكان نصلا من الصلب ارتفاعه ستة وسبعون سنتيمترا مثبت على قاعدة ، وما أن يدار محرك كهربائي حتى يمضي هذا النصل في ذبذبات تشكل في الفراغ كتلة ديناميكية . وهكذا ظهرت في الفن الحديث الأشكال المتولدة عن الحركة . وأصبح بالإمكان أن تضحض النظرية التقليدية التي تمسكت لحقب طويلة بأن المثال أو العمل الفني بصفة عامة إنما هو كتلة سكونية في فراغ . وأن أقصى ما يمكن أن تكون علاقة العمل الفني بالحركة هو أن يوحي بحركة دون أن يكون هو في حد ذاته حركة ، أو بعبارة أدق دون أن يكون متحركا . أما مع مجيء تماثيل « جابو » الديناميكية ، فقد أصبح العمل الفني حركة فعلا ، ولم يعد يقتصر على مجرد الإيحاء بحركة . وهكذا تغلب الفن الحديث على تحد قديم من التحديات التي كانت تواجه الفن التشكيلي . فما

عاد العمل الفنى عملاً سكوتياً فحسب ، بل أصبح بالإمكان أن يكون عملاً ديناميكياً أيضاً . وبذلك أضحت علاقة جديدة بين الكتلة والفراغ من خلال مراجعة للعلاقة بين الزمن والمكان .

ومن ثم لم يعد الفن تسجيلاً ، ولا إرساء لكتلة ساكنة فى فراغ ، بل محاولة لاستخدام هذا الفراغ ذاته ، وذلك بمراعاة أن مفهوم المكان قد تغير ، فما عاد السكون هو القانون ، بل إن كل شىء متحرك ، وعلى ذلك فإن التشييد الحديث فى الفراغ يجب أن يدخل فى اعتباره ديناميكياً للمكان . وهكذا صار للزمن أهميته فى تلقى العمل التشكيلى ، بتحريكه كله أو بتحريك جزئياته فى إطار مكان لم يعد سكوتياً .

وقد مضت البنائية تتخذ أوضاعاً متطورة من خلال تجارب طليعية جديدة شُعِلَتْ بمفهوم (الديناميكية) فى العمل التشكيلى ، وأطلق بعض الفنانين التجريبيين على أعمالهم فى هذا المقام (الفن الحركى) وأطلق البعض الآخر على أعمالهم (الفن البصرى) .

وليس من السهل على الدوام أن نميز بين تجارب كل من (الفن الحركى) و (الفن البصرى) ، فبينهما قرابة روحية منحدره عن أصل واحد ، هو الانشغالات الهندسية المعاصرة ، وتأثير التكنولوجيا الحديثة على أشكال الفن كله .

و (الفن البصرى) يضع فى الاعتبار الأول حساسية العين فى استقبال مرئيات العالم الخارجى . ويأخذ (الفن البصرى) على عاتقه اختبار وسائلنا المختلفة لتلقى الخطوط والألوان وتقبلها . ويقول أنصار (الفن البصرى) إن (الإنطباعية) ذاتها التى بدأ بها التصوير الحديث كله كانت (فناً بصرياً) وكان «جورج سورا» (١٨٥٩ - ١٨٩١) على الأخص أول من يمكن أن يتوَّج ملكاً على مملكة الفن البصرى بنقاطه اللونية الصغيرة التى تفرش سطح اللوحة بإحكام وتناوش عين

المتفرج بلغة تشكيلية حيوية . وقد أقام (البصريون) معرضا كبيرا لهم عام ١٩٦٥
بمتحف الفن الحديث بنيويورك تحت عنوان (العين المستجيبة) وعُرضَ في ذلك
المعرض عدد كبير من الأعمال البصرية ذات التربة الهندسية .

وقد صار (الفن البصري) مرادفا للحركة (البنائية الجديدة) كلها ولقى الفن
البصري نجاحا كبيرا ، جذب إليه كثيرا من الممارسين ، الذين اعتبروه محققا
لطموحاتهم إلى (الحدائق) وكسر جمود التقاليد ، ومواكبة إيقاع العصر .

ويعتمد (الفن البصري) على الذبذبات التي تستقبلها عدسة العين ، واضعا
في الاعتبار الصدمات التي تلحقها العين نظراً لاستحالة تقبلها لمسطحين ملونين
بلونين شديدي التضاد في اللحظة ذاتها . وقد أتاحت (التجربة الهندسية)
بمحاولاتها في تبسيط الأشكال وتصفية الألوان - من خلال أعمال « مالفيتش » ،
وموندريان ، والباوهاوس » - إمكانات عديدة لممارسة الفن البصري اللاحقين .
ويبلغ الفن البصري أعلى قممه على أيدي « فاساريلى » الذي يكاد يكون قد
تخصص في (الفن البصري) وأضحى الذهن ينصرف إليه ما إن يرد ذكر هذا
الفن .

على أن (البنائية) حظيت بحيل ثالث من الفنانين الشبان اتصفوا باهتمامهم
بالهندسيات الحديثة ، وتقبلهم للتأثيرات التكنولوجية في المجتمع المعاصر ، محاولين
أن يمحروا توفيقا بين المسلمات المتولدة في عصر أصبحت سماته غير منكورة ولا خافية .
وقد أراد هؤلاء أن يؤثروا على الحساسية البصرية فواجهوا مشكلة نهية المتفرج
لتقبل العمل المعروض عليه . ولم يقيدوا أنفسهم بأن يكون تأثير المتفرج نابعا من
مشهد ، بل سعوا إلى تحقيق ذلك من خلال ملاءمات ذات أبعاد مختلفة : غرف
مظلمة ، قنوات ، أشعة مصبوبة ، مؤثرات كهربائية ، محركات ميكانيكية ، إلى
غير ذلك . ويتحقق تأثير المتفرج بالعمل التشكيلي في النهاية من خلال مشاركة فعالة

من جانبه .

ومن أجل تحقيق هذه البيئة التكنيكية يحتاج الأمر إلى نوع من تنظيم العمل . مما يؤدي إلى أن تتروى شخصية الفنان ليرز الجهد الجماعي المحقق لهذا العمل . وكانت إحدى الجماعات الناجحة في مجال (الفن البصري) بالمفهوم الذي تقدم إيضاحه (جماعة باريس لأبحاث الفن البصري) التي أنشئت عام ١٩٦١ تحت إشراف « دينيس رينيه » . كما وجدت في « ديسلدورف » منذ عام ١٩٥٨ جماعة سميت (جماعة الصفر) وعلى رأسها « بين وماك وأوكير » أما في إيطاليا فقد استقبلت الفكرة بترحاب كبير . وعكف على الأخص « أرجان » على إرساء دعائم النظرية وتعميق جوانبها . كما ترأست الجماعات الممارسة للفن البصري وتنوعت إعطاءات أعضائها ، ووصلوا إلى نوع من (البرمجة) لقنهم . كما ظهرت في أسبانيا (جماعة ٥٧) وفي يوغوسلافيا عنى متحف زغرب بأن ينظم كل عام معرضا يجمع أعمال جماعات الفن البصري المختلفة . أما متحف الفنون الزخرفية بباريس فقد نظم في أبريل أعمال جماعات الفن البصري المختلفة . أما متحف الفنون الزخرفية بباريس فقد نظم في أبريل ١٩٦٤ معرضا لهذه الأعمال أيضا ، وقد أطلق عليها أصحابها (الموجة الجديدة) .

وقد قدر لهذه (الموجة الجديدة) أن تكون جسر التقاء (الفن البصري) و (الفن الحركي) وذلك بالمزوجة بين المنجزات البصرية ومختلف المحاولات المستخدمة لتحريك المشيدات التشكيلية ميكانيكيا .

وقد ظل ممارسو الفن الحركي يصغون إلى تعاليم الرواد من أمثال « دوشام » ، وجابو ، وكالدر وموهلى - ناجي . وقد احتفظ باحثو الفن الحركي بتراث (البنائية) ، بل وأيضا بتراث (التشكيل الجديد) « لمونديان » . أو بعبارة أخرى سعوا من خلال جوهر الهندسيات أن يستنبطوا التشكيلات البصرية . وفي مقدمة

هؤلاء الباحثين « نيقولاس شوفير ، وفرانك مالينا ، وتانجلي » في المرحلة السابقة على عام ١٩٥٨ ثم « كوزيس ، وبورى ، وتاكيس » وغيرهم .

ويطرح « الفن الحركى » مشكلة جدية بالاعتبار مؤداها أن البحث المتعلق بالحركة عرضه أن يصبح غاية في حد ذاته ، وذلك على حساب المضمون الدلالى للصورة المتحركة أو للمشيد المتحرك . وقد أمكن فض هذه المشكلة باللجوء إلى ابتداء صور متحركة بفضل بث ضوئى ميكانيكى متحكم فيه . وهكذا نجد (الفن الحركى) قد التحم (بالفن البصرى) .

وقد كانت البتائية تعتبر على الدوام الحركة بعداً عضوياً داخلاً فى صميم التشكيلات الفنية التى لا يمكن إدراكها إلا من خلال تفاعلها بذلك البعد العضوى . ولا يفعل « شوفير » سوى أن يستعيد فكر « جابو وموهولى - ناجى » ليطبقه على الوسائل التكنولوجية الحالية ، أى الألكترونيات . وقد فتحت الديناميكية الفضائية التى جلبها « شوفير » من خلال « السيرناتيقا » آفاقاً واسعة للفن الحركى الخالص .

وفى البلاد الأنجلوساكسونية ، وعلى الأخص فى أمريكا الشمالية ، أفضى الحماس للفن البصرى إلى تكوين جماعة من الشبان الطليعيين أطلقوا على أنفسهم (الحفاة الصلبة) ، ومن أبرز المتسمين إليها « السورث كىلى ، وجاك يونجرمان » وقد اعتنقا تصويراً مبنياً على (خليط بصرى) من مسطحات عريضة ملونة . ويولد التقاء المسطحات الذبذبات الأثرية على عدسة العين . وبينما كانت تتأكد فى نيويورك (الدادية الجديدة) التى قادت إلى (فن البوب) جمع الناقد « كليمنت جريتربرج » عدداً من مصورى (الضوئية الفضائية) ، هم « مورييس لويس ، وكينيث نولان ، وجول أولتيسكى » ، فى معرض أبان عن أسلوبهم القائم على إبراز المؤثرات اللونية الكثيفة دون اعتداد بالحطامة المطلوبة ، وهو ما انتقل إلى إنجلترا حيث

ظهرت (التأثيل الملونة) .

وفي محاولاتهم الأولى سعى أنصار البنائية في أثناء أبحاثهم عن الحركة واستخدامهم المولدات الكهربائية في تحريك التأثيل ، إلى إعطاء الكهرباء دورها في تشييد العمل الفني . فمن خلال الإضاءة الكهربائية يستطيع الفنان أن يتوصل إلى أعمال تشكيلية ديناميكية ، حتى أصبح جديراً بالتساؤل عما إذا كان بالإمكان اعتبار الكهرباء أداة للغة تشكيلية جديدة .

ولا يجدر التكلم عن « فن كهربائي » إلا من اللحظة التي تصبح فيها الكهرباء جزءاً لا يتجزأ من البناء الشكلي للعمل الفني . أو بعبارة أخرى من اللحظة التي لا تقتصر الكهرباء على أن تقوم بدور ثانوي كمولد لطاقة مضية أو حركة ، بل يصبح عاملاً عضوياً في الصورة ، أي عاملاً داخلياً في تشكيل الصورة .

وهكذا يصبح العمل التشكيلي لغة مضية تنقل المتفرج بمجرد أن يدوس على زر من الأزرار مثلاً من ظلمة صامتة إلى خطوط وألوان مضية في عمل تشكيلي تتوفر فيه الحركة التي تفقدها اللوحة التقليدية .

وإذا نظرنا إلى أضواء النيون في ظلمة المدينة لتبيننا كم استطاعت الكهرباء أن تحقق فولكلوراً تشكيمياً مستمداً من حضارتنا الصناعية المعاصرة .

وكما ينصرف الذهن تَوّاً إلى « فيكتور فارميلي » عندما يشار إلى (الفن البصري) يرد إلى الذهن اسم « الكسندر كالدرا » ما أن يشار إلى (الفن الحركي) فقد حقق (بتمائله المتحركة) تجديداً هاماً في تاريخ الفن الحديث .

وقد ولد « كالدرا » عام ١٨٩٨ بمدينة فيلاديلفيا بالولايات المتحدة . وكانت أمه رسامة وكان كل من أبيه وجده مثلاً أيضاً .

درس « كالدرا » الهندسة ، وحصل على إجازة في الهندسة الميكانيكية عام ١٩١٩ واشتغل مهندساً منذ تخرجه حتى عام ١٩٢٢ . ثم درس الرسم والتصوير

حتى عام ١٩٢٦ . كما عمل فترة من حياته (مديراً لسيرك) ، وربما تنبه من عمله هذا إلى أن عليه أن يروض نخامة الصلب ، كما تروض وحوش السيرك . وقام بأسفار كثيرة متنقلاً بين وطنه الولايات المتحدة وإنجلترا وفرنسا والهند والبرازيل والمكسيك عارضاً أعماله ومفتحاً العديد من مشروعاته التشكيلية . وفي عام ١٩٥٤ أقيم معرض شامل لأعمال « كالدّر » في فينيسيا وحصل على جائزة « كارنيجي » الدولية في النحت عام ١٩٥٩ .

وكان « كالدّر » قد عرض عام ١٩٣٢ أول أعماله من (النحت المتحرك) ففتح بذلك آفاقاً جديدة أمام فن النحت . وبعد أن كان أقصى ما يمكن أن يصل إليه التمثال بالنسبة للحركة هو الإيحاء بها فحسب ، فإن تماثيل « كالدّر » المتحركة كانت أعمالاً تتحرك فعلاً ، متنوعة من تأثيراتها إلى أقصى حد . .

كما يرى « كالدّر » أن التمثال له ثقله وشكله وحجمه ولونه وحركته وأيضاً وأخيراً له صوته وجلبته . ولهذا فقد أدخل الصوت إلى التمثال ، واستخدم المتورات لدفع تماثيله إلى الحركة المجسمة .

ثم يرى « كالدّر » أن علاقة التمثال بالبيئة المكانية التي تحيط به أمر حيوى . فالحركة حوار بين التمثال والحيز الفضائى الذى يوضع فيه . إن الحركة هي أنفاس الشيء المتحرك . إنه زهرة تتفتح أوراقها ، فإذا بطلت الحركة ذبلت الحياة ذاتها . وكى يصل التمثال إلى أقصى استجابة للحركة ، متجاوباً في ذلك مع الطبيعة ، عمد « كالدّر » إلى رقائق الصلب بالغة الرقة والأسلاك الرفيعة ، حتى أن التمثال بهذا الشكل يستجيب لأدنى نسمة تهب عليه .

ولكن هل أثرت في « كالدّر » دراسته الهندسية ؟ لم تكن الهندسيات على حد قوله سوى وسيلة للوصول إلى تصويره للجمال ولهذا فإن « كالدّر » يعيش الحياة في الريف بين أحضان الطبيعة التي تحتوى على كل استلهاماته التشكيلية . وقد كان

« كالدِر » مقلدون كثيرون . وعلى الرغم من ضخامة مشيداته ، فإنه يبدأ فيصيب فكرتها على شرائح الصلب في أحجام صغيرة . وعندما تكبر هذه النماذج - وأحياناً إلى عشرة أمثال حجمها - لا تفقد تناسقها التشكيلي ، وذلك بفضل تلاقى حس المثال المرهف بعقل المهندس الواعى .

وعندما سئل « كالدِر » عما إذا كان يعتبر نفسه (واقعياً) أجاب إنه واقعى ، لأنه إنما يصنع ما يراه ولكن المشكلة تتركز في كيفية رؤية الواقع . إن الكون الكبير واقع ، لكنك لا يمكن أن تراه كله وعندئذ عليك أن تتخيل جوانبه التى لا تصل إلى إستيعابها بحواسك . وما إن تعمل خيالك فيامكانك أن تكون واقعياً وأنت تصوغ ما تتصور أنه واقع . بل ويقول كالدِر إنك إذا مضيت تكبر إلى أقصى حد عملاً للمثال واقعى فستجد أنه قد فقد مضمونه الواقعى . وهذا ما فعله كالدِر في تمثاله (حصان طروادة) عام ١٩٦٢ .

وفي مصر تنبه عدد قليل من فنانينا إلى أهمية ما انطوت عليه الحلول التى أتت بها تجارب الفنانين المتقدم ذكرهم في مجال إدخال (الحركة) إلى مفاهيم اللغة التشكيلية . وفي مقدمة فنانينا الطليعيين هؤلاء ، يجدر أن نقف وقفة متأنية عند أعمال الفنان المصور « أحمد إبراهيم » التى عرضها بالمعرض العام الثالث للفنون التشكيلية في يونيه ١٩٧١ ومن قبل بقاعة أختاتون بالقاهرة في الثلث الأول من شهر فبراير عام ١٩٧٠ .

وقد أطلق « أحمد إبراهيم » - أستاذ الديكور بالمعهد العالى للفنون المسرحية - على تجربته التشكيلية هذه اسم (التياتروراما) وقد كان « أحمد إبراهيم » قادراً على امتصاص المخرج والاستحواذ عليه . ومن ثم إدخاله إلى قلب التجربة . ولما كان المخرج إنساناً أى كائنًا متحركًا بطبعه مستجيباً للحركة بطبعه ، وكانت اللوحات المعروضة من حوله متحركة بدورها فهي قادرة أيضاً على أن تضبط حركة المخرج

وتشده إليها تبعاً لإيقاعها الزمنى . فإذا تسورنا متفرجاً دخل المعرض لاهثاً مندفعاً وتوقف أمام لوحات (التياتروراما) ذات الأشكال السيالة فإنه ينس بعد لحظة قصيرة أن حركته النفسية والذهنية قد أبطلت وانسابت في هدوء مع التكوين الذى أمامها . فهذه الأعمال بفضل البعد الرابع على الأخص ذات قدرة ضخمة على الإيحاء ، ويمكن من خلاله أيضاً الارتداد إلى الماضى بفضل استرجاع الذكريات أو الانتقال إلى المستقبل بفضل إثارة الخيال . وهذه كلها نتائج تلخل فى الإمكانات الأولية « للتياتروراما » . ويجب أن نسجل هنا أن البعد الرابع فى هذه اللوحات خاضع لتحكم الفنان حسب الاحتياجات والظروف ، بل إنه يستطيع أن يوقف الحركة أيضاً ، أى يلغى ذلك البعد الإضافى فتبقى اللوحة استاتيكية سكونية شبيهة باللوحة التقليدية من هذه الناحية .

وبالإضافة إلى الحركة فإن لدى الفنان المصور « أحمد إبراهيم » غرام شديد بشعاع الضوء ، ملك عليه تفكيره منذ سنوات ، وقد أوصلته دراسته له وتبعه لآثاره على الأجسام التى تتمصه وتعكسه ، وتلك التى تسمح بمروره خلالها إلى اليقين بأن الضوء هو الحياة ذاتها ، هو جوهر الحياة وعصمها ، فلا بد من الضوء للحياة والتماء ، أما اللاضوء فهو موت وفناء .

وتختلف لوحات « التياتروراما » عن اللوحات التقليدية بإضافة ثانية هى (الضوء) فبدلاً من الاعتماد على الألوان التقليدية مثل الجواش ، والزيت ، والباستيل ، والخامات المختلفة ، كوسيلة لونية ، اعتمد الفنان « أحمد إبراهيم » على الألوان الضوئية بصفته المصدر الأساسى والأشمل للألوان فى العالم . وبعبارة أخرى فإنه فى إطار لوحة « التياتروراما » اختلفت الوسيلة اللونية من مادة يرسم بها بالفرشة مثلاً أو خامات تقطع وتلصق إلى ألوان ضوئية تعطى القيم اللونية المطلوبة أو النتائج اللونية المطلوبة . فإن اللوحات التقليدية تحتاج إلى ضوء الخارج ينعكس

إليها أو يستقط عليها حتى تراها العين . سواء كان هذا الضوء إصطناعياً أو طبيعياً ،
أما أعمال « أحمد إبراهيم » فإضاءتها ذاتية نابعة من داخلها .

وبالضوء وهو الإضاءة الثانية كما قلنا أمكن للمصور أن يضيف قيمة هامة في
الفن الحديث وهو (الوهج) الذى يعبر تعبيراً كبيراً عن مدى حيوية اللون . وقد
أمكن إعطاء درجات لونية هائلة عديدة لا يمكن الحصول عليها بالألوان العادية .
كما أضاف الضوء قيمة (النقاء) و (الصفاء) حتى أن اللوحات المعروضة امتازت
ببلورية يحتاج إليها الإنسان الحديث وهو يحيا ساعات بين دخان المصانع وتراب
المدينة المكتظة وضوضاء الحياة المحيطة به .

ومثل التصوير العادى الذى استطاع أن ينفذ إلى داخل الفنون التعبيرية
الأخرى كالمرسح من أوسع أبوابه ويستمر مسيطراً مدة طويلة ، فإن هذا التكنيك
الجديد بأبعاده التشكيلية الجديدة يستطيع أن يخدم المرسح بشكل أوقع وأكثر
فعالية ، إذ إنه قائم على الكثير من صلاحيات المرسح . فالمصادر الضوئية الملونة من
أهم عوامل إنجاح العرض المسرحى وأشدّها تأثيراً . ولن يكون ثمة تعارض - كما هو
الحال عندما تقوم بعمل ديكورات ملونة بالطرق التقليدية - بين ألوانها وبين
الألوان الضوئية .

وقد كان مصمم الديكور « أحمد إبراهيم » قد نفذ بعض لحظات ضوئية في
مسرحية (آه يا ليل يا قمر) وهى لحظة حريق القاهرة ، واللحظة التى ينهى بها
الفصل الثالث ، وهى حلم المستقبل . ولم تكن التكنيكيات التى استخدمت آنذاك
على هذه الدرجة من التطور التى وصل إليه (التياتروراما) . على ما نجلى في أعمال
الفنان الأخيرة . . وقد أعطى « أحمد إبراهيم » في تلك المسرحية بعض المطلوب
نتيجة مصادر ضوئية لكن هذا التكنيك الجديد يستطيع أن يعطى أضعاف
ما أعطاه في العمل المذكور لونياً وحركياً .

ويدعونا هذا إلى أن نتساءل عن الفارق بين (التياتوراما) والسينما إذ توجد بطبيعة الحال قرابة بين بعض ما تعطيه (لوحة التياتوراما) وبين ما تعطيه الصورة السينمائية . على أن الفرق يظل قائماً بين هذين الضربين من الفن ممثلاً في أن تلك لوحة بذاتها ولذاتها . وهذه شاشة تحتاج إلى آلة عرض تعكس عليها صورة . ولما كانت الصورة السينمائية تحتاج إلى إعداد سابق بمراعاة متطلبات معقدة صارمة تقتضيها مثلاً المسافة التي تقطعها أشعة ضوئية مرئية منبعثة من آلة ميكانيكية مصنوعة بحساب تكنولوجي دقيق ، وذلك بعد أن يمر إعداد تلك الصورة المنعكسة بمراحل لا تقل بل تزيد مشقة وعناء - لما كان ذلك فقد فقدت الصورة السينمائية الكثير من التلقائية والحرية التي تبقى (التياتوراما) محتفظة بها . الصورة السينمائية إذن صورة منعكسة على شاشة ، أما الصورة « التياتورامية » فهي نتيجة توفيق بين مقومات ثلاثة هي : الشكل : والحركة ، والضوء ، تتفاعل مع بعضها بعضاً فتعطي الصورة من خلف اللوحة .

ولكن هل نفهم من ذلك أن ثمة صلة بين « التياتوراما » وخيال الظل ؟ لاشك في ذلك ، بل يمكن أن تؤكد أن هذا الذي قلناه « أحمد إبراهيم » إنما هو تطوير تشكيلي حديث لخيال الظل المصرى القديم . ويتمنى المصور الفنان أن تتاح له الفرصة قريباً لأن يقدم في هذا الإطار الحديث بابه من بابات « ابن دانيال » . وفي هذا المقام يجب أن نلاحظ أن الأشكال « التياتورامية » التي نخصها بالحديث في هذه الصفحات ولئن كانت أشكالاً تجريدية فإن هذه الأشكال لا تعدو أن تمثل الاتجاه الخاص بالفنان أحمد إبراهيم ، والذي يحبه ويفضله على غيره من الاتجاهات التشكيلية ، وتستطيع التجربة المعروضة أن تقدم أيضاً كل ما هو تشخيصي ووصفي وتسجيلي من الصور ، بمعنى أنها تستطيع أن تعطي أشكالاً مألوفة معروفة ذات صفات محددة كالأشخاص والمباني والحيوان والشجر وغير ذلك

من الأشكال الموضوعية التي تبني منها القصص المسرودة . ومن ثم تستطيع هذه التجربة أن تعطى - ضمن ما يمكن أن تعطيه - خيال الظل في عروغ حديثة تمكن من إحياء هذا الفن الشعبي ، وريطه بعجلة التقدم العصري ، وتدفع به إلى مستقبل زاهر بالاحتمالات .

ويجب أن نضع في الاعتبار أيضاً ونحن نواجه الإمكانيات التطبيقية لهذه التجربة الجديدة - والجدة هنا على أى حال نسبية تماماً - يجب أن نضع في الاعتبار أن الخانات التي تستعين بها تمتاز بأنها اقتصادية ومتوافرة محلياً إلى حد بعيد كما أنها سهلة النقل والتركيب ولا تحتاج إلى المعاناة الجثمانية التي تحتاج إليها الديكورات التقليدية مثلاً في تركيبها وفكها ، وبذلك توفر التجربة الجديدة الجهد والوقت ، وتتيح وسطاً هادئاً لطيفاً للمتفرج وعامل المسرح والممثل على السواء . وكثيراً ما لمسنا المضايقات عند تغيير المناظر بين المشاهد والفصول وذلك في أعمال الديكور التقليدية .

ويمكن أن تتنوع تطبيقات التجربة التي قدمها إلينا « أحمد إبراهيم » على نحو لا يمكن حصره مقدماً ، ولكن يمكن أن نتصور لها فائدة سيكلوجية أيضاً حيث أنها تنقل المشاهد حقيقة إلى عالم خاص يمكن تحديده باتفاق مع الطبيب المعالج حسب الحالة المعروضة ولخدمة الأغراض الطبية . كما يمكن أن تستخدم التجربة في الحياة البيئية فتطمع بها الغرف لتكسيها الايقاعات النفسية المطلوبة والمتدرجة من السكون والهدوء المطبق إلى العنف والحركة التي لا يهدأ لها قرار . كما يمكن أن تدخل إلى قاعات الانتظار والأماكن العامة التي يتوافد إليها ويجتمع فيها جمهور قلق مما يمكن أن يعينهم على تحمل عناء الانتظار والتخفيف من ضغط القلق ، ذلك لأن اللوحات « التياترورامية » قادرة بحق على إخراج المشاهد وانتراعه من داخله إلى عالم اللوحة المتجدد الأضواء والألوان والمتحكم فيه إلى ما لا نهاية .

حرية الفنان ومسؤوليته

ما العلاقة بين الفنان والمجتمع ؟ سؤال قديم أكسب أهمية خاصة في العصر الحديث . ففي الأزمان الماضية كان الفنان جزءا شديدا الاندماج في مجتمعه . وكان دوره واضحا ومرموقا . وعلى سبيل المثال ، فإن الفنان هو من أعرب عن مثاليات عصر النهضة وطموحاته . وقد وجدت الصورة قبل الكلمة المطبوعة بوقت طويل ، وأمكن للصورة أن تخاطب دائرة أوسع من الجماهير .

لقد زادت قضية حرية الفنان حدة في القرن العشرين . وقد اعتبرت هذه الحرية شرطا ضروريا لتحقيق العمل الفني ، ورُبطت هذه الحرية بالمفهوم السياسي للديمقراطية . وفي عام ١٩٣٩ بمناسبة افتتاح اللبني الجديد لمتحف الفن الحديث قال الرئيس الأمريكي الراحل « روزفلت » لا يمكن للفن أن ينمو إلا متى كان الناس أحرارا كي يعبروا عن ذواتهم ، وأن يتولوا بأنفسهم تنظيم طاقاتهم وإطلاق العنان

لصلاحياتهم . إن شرط وجود الديمقراطية هو ذاته شرط وجود الفن . وما نسميه حرية سياسية يفضى إلى الحرية في الفن . فإذا استحال المجتمع إلى نمط لا حييدة فيه ، وإلى كتيبة تنصاع لأوامر صارمة ، أى إلى حياة يستبد بها الروتين أضحى من المتعذر على الفن والفنانين البقاء . إسحق « الشخصية المتفردة » في المجتمع تسحق الفن بدوره . شجع أوضاع الحياة الحرة ، تشجع الفن بدوره .

وإذا نظرنا إلى تطور كل من الفنون والسياسة منذ القرن الثامن عشر وجدنا عوامل جديدة يجدر أن توضع في الحسبان . فهناك الصعود السريع للمبادئ الديمقراطية والاهتمام الكبير بحقوق الإنسان ، والتمو التكنولوجى ، المبني على أسس ديناميكية ، وتغير العلاقة بين الصانع ورب العمل ، وبين الجمهور والعمل الفني ، ومن هذا كله كان من السهل أن نتقبل قول الفيلسوف الأمريكي « هوراس كالين » « إن حرية التذوق مرتبطة بحرية الفنان ، حتى لو كانت حرية المستهلك مرتبطة بحرية التجارة في أوساط المنتجين ، إن الفن مثل الصناعة والعلوم لا يبلغ درجة من الوفرة ولا يحقق نفعاً عاماً إلا متى أتاح اختيارات متنوعة لحبيه ، وتنوعات سخية للمستهلكين ، كى ينتقوا ما يروق لهم . وإن وفرة الاختيارات ، وفعل الاختيار نفسه الذى هو ممارسة للنوق . يقومان على أساس من حرية الفنان في الإبداع ، والتقاية الناقد في التفضيل . وقد أصبح كل من هذه الحرية والتقاية لصيقة بحقيقة الجال ذاتها .

على أن الأمر لازال يستأهل البحث . فإذا كان من المقرر أن للفنان حريته ، وأنه لن يُعَمَلَى عليه ما يصوره أو مالا يصوره ، فلا زال التساؤل قائماً كيف سيستخدم الفنان هذه الحرية . ألا تحمل الحرية في طياتها مدلول المسؤولية ؟ ومن ثم يجدر أن نتساءل عما تعنيه مسؤولية الفنان في القرن العشرين .

إن هذه المسؤولية يمكن أن تتخذ شكل التفسير المرنى للقوى الصناعية

والميكانيكية الجديدة ، كما نرى في أعمال الفرنسي « فرنان ليجه » ، والأمريكي « شارل شيلر » . وقد يأخذ الفنان على عاتقه بمقتضى هذه المسؤولية الإدلاء بما يراه صواباً من التفسيرات الاجتماعية والأخلاقية ، فيرقى الفن إلى مرتبة النقد الاجتماعي أو الأخلاقي ، مثلما نجده في أعمال الفرنسي « جورج روه » ، والألماني « ماكس بيكمان » ، وهما من أعلام « التعبيرية » البارزين . ولا يغرب عن البال في هذا المقام لوحة « بيكاسو » الشهيرة « جبرنيكا » ولوحة « ريكو ليرون » « الصَّلب » وقد عمد كل من هذين الفنانين أكثر من مرة إلى الإدلاء بتفسيرات عنيفة وأليمة لكثير من الموضوعات السياسية والاجتماعية والدينية ، وحاولا لفت الأنظار إلى نزعات الشر والتدمير الموجودة في العالم المعاصر .

وقد كتب الفريد بار في كتابه « ما الفن الحديث ؟ » عام ١٩٤٣ يقول عن « جبرنيكا » إن الفنان فيها قد استخدم أفضل استخدام أسلحة الفن الحديث التي ساهم هو من ناحيته في شحذها . وفي مقدمة ذلك المسخ المتعمد للرسوم التعبيرية ، وتعدد زوايا الرؤية للأشكال التكميية ، والإغراب وإثارة الدهشة التي تحققها السريالية ، ولم يستخدم « بيكاسو » هذه الأساليب الحديثة لمجرد أن يستعرض سيطرته على صناعته ، أو يفصح عن عاطفة خاصة ، بل ليعلن للملأ فجيعته وغضبه من الخراب الوحشي الذي دمر بعضاً من مواطنيه .

في هذا العمل الضخم إدانة قوية للوحشية والتدمير . وقد اقتصر بيكاسو فيه على استخدام الألوان البيضاء والسوداء والرمادية . ويعتبر غياب الألوان الأخرى على هذا النحو ذا دلالة . فالإيقاعات التي يتلقاها المتفرج من العمل بصفة عامة هي إقاعات جترية وحزينة . ولعل « بيكاسو » قد استرجع وهو يصور « جبرنيكا » ، ربما عن عمد أو عن غير عمد ، سلفه العظيم « فرانثيسكو جويا » في رسومه التي عرفت « بويلات الحروب » ورسومه الأخرى بعنوان « الأحلام » وقد استخدم كل

من هذين الأسبانيين العظمين أقصى ماوصلت إليه أساليب الفن في عصره لخدمة قضية الإنسان .

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الفنان الأمريكي ذى الأصل الإيطالى « ريكو ليرون » وجدناه يكرس جهده سنوات عديدة للدراسة وتصوير واحد من أكثر الموضوعات الروحية إثارة للعالم الغربى ، ألا وهو موضوع آلام المسيح من أجل خلاص البشرية . وفى عام ١٩٥١ أنجز لوحته الكبيرة ثلاثية الأجزاء والرامية لتضحية المسيح . وقد جاءت هذه اللوحة ثمرة ثبات من الرسوم واللوحات التمهيدية . ومثل لوحة « جرينيكا » « لبيكاسو » ، جاءت « الصليب » بانورامية الحجم ، وعلى الرغم من أنها صورت فى وقت قصير نسبياً لم يتعد الستة أسابيع فإنها كانت نتيجة سنوات عديدة من الدراسة ، ويمكن أن نقول عنها أنها « عمل حياة » وفيها يعتمد « ليرون » على الرمز والحجاز والاستعارة . أى أنه يلجأ إلى « التعبير غير المباشر » ومع ذلك نن المتعذر الإفلات من تأثير العذاب والتراجيديا الذى تنفثه اللوحة فى قلب المتفرج . وينبه الفنان العالم بأن يثوب إلى رشده وأن يستعيد صوابه قبل أن يصل إلى الكارثة المحققة التى لا قائمة للإنسان منها بعد ذلك ، ألا وهى الفوضى والحراب كما تذكر اللوحة بجوهر الحياة الإنسانية النبيل وهو الحب والاستمداد الدائم للتضحية من أجل الآخرين ، والذى بغيره لا تجديد لطاقت الإنسان الإبداعية .

لقد لمس « بيكاسو ، وليرون ، ورووه ، وبيكان » ، ربما أكثر من الدبلوماسيين والعلماء وبوضوح أكبر أيضاً ، القلق والربح للذين يعالى منها عالمنا المعاصر . وقد عبروا عن إحساس قوى بالمسئولية الأخلاقية . ومع ذلك فإرن قلة من أفعالهم كانت بتكليف مباشر من أحد . وإنما انبثقت هذه الأعمال على الأخص من حاجة الفنانين إلى إعادة تأكيد قيم ومثل استشعروا أهميتها الملحة

بالنسبة للضمير الإنسانى المعاصر ، واعتبروا أن من واجبه كفنانين أن يعبروا عنها
برموزهم التشكيلية . وقد اختاروا فى أداء هذه المهمة أساليب وأدوات الفنانين
الأحرار ومستقلى القرن العشرين . ولم يستهدفوا بلوحاتهم أن يعيدوا تسجيل حقيقة
مرئية ، بل أن ينبروا لتفسيرها من زوايا جديدة وذاتية . لقد التزموا أخلاقيا لكن
أعمالهم كانت على أى حال نتاج الحرية التى اكتسبها الفنان فى العصر الحديث .
ولكن ماذا يمكن أن نقول عن الكثرة الغالبة من تصاوير القرن العشرين التى لم
يتوفر فيها الالتزام بمثل هذا الهدف ؟ فلم تكن تكعييبات « بيكاسو » الباكرة
ولاتجريدات « موندرين » . أو « كاندينسكى » لتعنى إصدار أحكام أخلاقية على
المآسى الاجتماعية . ولكن أعمال هؤلاء المصورين لم تتاد فى الاتجاه العكسى بقدر
ماتمادت فيه على سبيل المثال « الدادية » التى وصفها أحد ممارسيها الكبار وهو
« مارسيل دوشا » بأنها نوع من العدمية التدميرية . وطريقة للتخلص من إملاءات
العقل ، وتحاشى التأثير المباشر بالوسط المحيط أو بالماضى ، أو بالأنماط المسبقة .
أو بعبارة أوجز فإنها التحرر بعينه « ولازالت الرغبة العارمة فى التحرر السمة المميزة
لعديد من مصورى عصرنا مثل « بولوك ، وكلاين ، وجوتليب ، ودى كويننج » .
فهل يحق لنا أن نقول عن هؤلاء الفنانين وأمثالهم إنهم مستهترون أو غير مقدرين
للمسئولية ؟ والواقع أن من النقد من قالوا عن المصورين التجريديين إنه ينقصهم
الإحساس بالالتزام بهدف . ولقد فُسر الازدراء الجلى للأساليب المستتبّة ، وغياب
كل مضمون اجتماعى ، أو حتى إنسانى عن اللوحة التجريدية بأنه ينم عن تنصل
الفنان من وظيفته ، وانسحابه من وسطه الاجتماعى مما يوقعه فى غربة تقطع أوصاله
بكل ما يمكن أن يكون مضمونا لأعماله .

على أنه فى الرد على هذا القول يجدر أن نضع فى الاعتبار فكرتين أساسيتين :
الفكرة الأولى : إن مسئولية الفنان الأولى ليس أن يعلق على مايجرى فى المجتمع ،

بل أن يصور. إن الذى يهم بالنسبة له هو ما يضعه على لوحته ، ويجب أن يجرى تقييم ذلك فى حدود صناعته كفنان . وتأسيساً على هذه الفكرة سنجد أعمالاً معاصرة عديدة قد لاتتضمن أية إحالات اجتماعية واضحة ، ومع ذلك فإن دلالتها تظل بالغة بالنسبة للمتفرج .

وقد كتب « ليكوربوزيه » المعامى التجريى المعاصر يقول أيضاً : لقد تخلى التصوير الحديث عن تزيين الحوائط . وعكف على التأمل . ولم يعد الفنان يحكى حلمه بل هو يفجر يتابع للتأملات . وأنه لمن الطيب بعد عناء اليوم أن ينصرف المرء إلى التأمل . ولهذا فإن التصوير قد سبق الفنون الأخرى وحقق التناسق مع العصر . فهل يمكن أن نقول بعد ذلك إن الفنان قد أخفق فى تحمل مسئوليته عندما يزودنا « بمصدر للتأملات ، أو الإثارة ، أو حتى المتعة » ؟

والفكرة الثانية : ، إنه يمكن أن يقال أيضاً بأن إقصاء الفنان لكل تفسير اجتماعى عن عمله هو فى حد ذاته دلالة قوية على موقف . وإذا كان الفنان فى القرن التاسع عشر قد تحرر من التزاماته قَبْلَ العمل الخارجى فإنه ساهم كثيراً وساعد على إرساء أهمية الفرد . وهكذا عبر الفنان عن موقف جديد وجسور نمجاء ما يمكن أن يكون أساس النشاط الخلاق ، ألا وهو التنبه إلى القوة الكامنة داخل الإنسان ذاته ، ومن ثم الإعلاء من شأن الفرد وإيلاؤه المقام الأول . وربما ليس ثمة وظيفة اجتماعية بالنسبة للفنان أعلى من أن يدلل على حيوية الفعل الفردى الخلاق . ويقول « الفريد بار » إن حرية التعبير ، أمر مرغوب للفنان . ولكن لماذا تعتبر حرية الفنان شأنًا من شئوننا جميعاً ؟ هل لأن الفنان يُدخل علينا السرور ، أم لأنه يقول لنا الصدق ؟ أجل ، هذه هى الإجابة ، لكن أكثر من ذلك ، إن حرته - كما نجدتها معبراً عنها فى عمله الفنى - رمز للحرية التى نريدها جميعاً ، فى حياتنا اليومية ، ولاشك أن بإمكاننا أن نمارس بعض الفنون كهواة ، ومن ثم تريد من

إحساسنا بحرية ذواتنا . ولكن حتى في شعب من الفنانين الهواة ستظل الحاجة قائمة إلى الفنان الذى يجعل حرية التعبير حرفه ، وذلك لأن الفن لا يمكن أن يُودى بإتقان باليد اليسرى . فهو أشق الأعمال ، ويحتاج إلى طاقة الإنسان كلها ، وذلك لأنه يُودى بحرية أكبر من كل الأعمال الأخرى .

إن الاحتمالات التى تتجج إزاء المصور وهو يقف أمام لوحته قبل أن يصورها أو المؤلف للموسيقى أمام أصابع البيان قبل أن يؤلف معزوفته جد عديدة ومعقدة ، بل ويمكن أن نقول أيضاً إنها لانهاية ، حتى ليلدو الكمال فى الفن عسير المثال كما هو الحال فى الحياة ذاتها . وربما وجدنا « موندريان » يدرك الكمال بلجونه إلى زهد رائع فى الألوان والأشكال فى حين أن المصورين الذين يقلدون الطبيعة هم مزيفون يتقنون صنعتهم دون أن يكونوا فنانين أصلاً .

ويمضى الناقد « الفريد بار » فيقول إن « الفنان وقد تحرر من الضغوط الخارجية ، يتقاد لشغفه الداخلى بالاتقان جاعلاً من نفسه قاضياً صارماً . فيرمز بعمله هذا إلى السعى من أجل الكمال ، الذى نستهدفه وقد لايتأتى لنا فى الحياة العادية ، مثلاً لانستطيع أن ننعم بالحرية المطلقة التى تقودنا إلى أن نقول الصدق كله » .

من الصحيح ، إن المصورين المحدثين فى تعبيراتهم المتنوعة عن « الشغف الداخلى بالاتقان » قد أنتجوا عديداً من الأساليب فى تتابع سريع حتى رأى البعض فى ذلك مايشير القلق وينبئ عن انعدام المسؤولية . إلا أنه مهما كان الأمر ، فإن الفنان فى كل ذلك إنما يعكس مواكبة للإيقاع السريع بالتجديد ، وحرية الاختيار التى أصبحت ميسورة لكثير منا فى عديد من مجالات الحياة . وقد كانت « المحاولات الخلاقية » على الدوام تجريبية أساساً وغير متوقعة . ومهما كان ماسيجلبه فن المستقبل ، فإننا نعلم أنه سوف يكون ثمة أفراد مكرسين لأشكال من التعبير ستبدو

غريبة ، بعيدة عن الأذهان ، وصعبة . وهذه الأشكال الثورية تحتاج إلى وقت وصبر كي تحظى بالفهم . كما يحتاج الأمر إلى وقت كي يميز الحين من الغث ، والذي يصمد للبقاء مما هو مجرد بدعة زائلة . وفي عالم أغرقه طوفان الحداثة لذات الحداثة والتجديد لذات التجديد ، تصبح مهمة الحكم على تيارات الفن الحديثة أو عليها مهمة شاقة ، .

ومن هذا يبدو لنا الدور الحيوى الذى يمكن أن يلعبه « النقد » فى هذا المقام . وقد تراينت الأعباء الملقاة على « الناقد الحديث » وأصبحت أكثر صعوبة . ويصف البعض « الناقد » بأنه شر لابد منه ، على أن البعض الآخر يعتبرونه طفيليا ، ينل بأحكامه على الأعمال الفنية دون أن يكون ممارسا لعملية الفن التى يحكم عليها . ولكننا إذا أقصينا العواطف والأهواء فإن علينا أن نعرف بمكانة « الناقد » فى مسيرة الفن الحديث . إن العديد من الصحف والمجلات والكتب والرسائل الجامعية تحدث عن الفن والفنانين . ونحن نثدق ما يكتب عن الفن والفنانين ، ولا يمكن أن ينكر دور الناقد المثقف - ولو لم يكن من صفوف الفنانين للمارسين - فى دفع حركة الفن إلى الأمام . وقد تراينت مهام الناقد والأعباء الملقاة عليه نظرا للزيادة فى نشاط المعارض يوما بعد يوم . ويمكننا أن نشير فى هذا المقام بالتقدير وعلى سبيل المثال إلى الجهود التى يبذلها عندنا نقاد محترفون من أمثال الأستاذ « حسين أمين يكار » على صفحات « الأخبار » ، والأستاذ « صبحى الشاروفى » على صفحات النساء ولنا أن نصور المشاق التى يتكبدها الناقد التشكىلى فى تغطية المعارض التى تزايد عددها وامتدت إلى عواصم الأقاليم أيضا .

وإن موقف الناقد كقاض وخبير ، موقف مطلوب ، وتقع عليه مسئولية تقييم أنماط مختلفة من الأعمال التشكيلية ، وإنها لمسئولية كبيرة ، وعليه أن يزن الحقائق الموضوعية بانطباعاته الشخصية والحدسية ، ولا يفعل الناقد سوى ما فعله نحن

عندما نندوق عملاً تشكيميا ولكن بطريقة أكثر تطوراً وحنكة . وعلى اليوم أن نخشى في الإدلاء بالأحكام وإصدار القرارات على الدوام . وبعض من فحوصنا أكثر حداقة من غيرها ، ولئن كان بعضنا أيضاً قليل المعرفة بالأعمال الفنية في حين أن الناقد الحق ، يجب أن يكون واسع الفهم حساباً ولا تنقصه الجرأة . إنه لا يجهل مستويات الأداء ، ولكنه يستخدم هذه المستويات كقواعد مرنة تتوقف على مرامي العمل الذى يسلط عليه نقده . وهو يعرف أن حريته في الإدلاء بالأحكام يحمله بمسئوليتين : الأولى : تجاه الفنان الذى يتقد عمله . والثانية : تجاه الجمهور الذى يكتب له النقد .

وقد كتب ناقد حكيم هو « إيروين إرمان » فى كتابه « الفنون والإنسان » عام ١٩٣٩ يقول « النقد عملية تصويب لمداركنا وتوضيح لها . وليس النقد تشريعاً ، ولا نقدياً مبهماً ، بل هو عملية إنسانية تتم من خلال تدريب على اتخاذ القرار الصائب ، والمعرفة التاريخية ، والتزود بالثقافة ، إنه تربية للنوق والتسامى إلى مستوى النقاء والوضوح والعمق . والنقد فى مجال الفنون كما هو فى مجال الحياة تصعيد للتجربة كى تصبح واعية ومحددة ومنظمة . إنه تغذية الخيال وتربيته . وفى النهاية إيجاد القدرة على تحديد القيمة الجمالية وتمييزها .

تحدثنا فى هذا الفصل عن مسؤولية الفنان . ويمكننا أن نقول بصيغة عامة إن الناقد يكون قد أوفى بمسئولته إذا مكنتنا من خلال استقرائه للأعمال التشكيلية أن نتفحص بطلاوة طبيعة العالم الفيزيائى المحيط بنا أو أن نستجلى أعماق مكتنفنا السيكلوجى ، أو أن يثير الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية للإنسان . وقد ذكرنا أيضاً أن الناقد المحترف يمكنه أن يساعدنا فى العثور على المعايير التى تمكنتنا من تقييم المجال الفسيح والمتنوع للتصوير المعاصر .

ولكن ليس بالكافى أن نتكلم عن مسؤوليات الفنانين والنقاد . بل علينا نحن

أيضاً الجمهور العريض أن نعمل على تنمية وتهذيب أحكامنا . وهذا مطلب ملح يحتاج إلى دراسة مقارنة بين أعمال التصوير الحديث ، وأعمال التصوير القديم التي كانت منابع إلهام للحاضر . وإن الفائدة التي تعود من ذلك علينا كبيرة ، فهي ستتمكن المتفرج الذي تقف نفسه ورقق حواسه من أن يشارك في تجربة طلية ، هي مشاهدة عالم جديد يشيده الفنان ، ويشعر بوجوده مشاركاً في التجربة الابتكارية الحديثة .

قلم الأديب والفن الحديث

عندما سئل الروائي الفرنسى المعاصر « ميشيل بيطور » عما يستهدفه من الكتابة عن الفن التشكلى ، وعما إذا كان يعتقد أن ثمة رباطاً يجمع بين الكتابة والتصوير أجاب قائلاً :

« إن اللوحة تعبئنى وتثير فضولى ، ولهذا فإنى أعاود النظر إليها مرارا مدققاً فى تفاصيلها ، أريد أن أنتزع السر الذى تحتويه . أقول لنفسى ما الذى يعرفه هذا المصور ، أو هؤلاء المصورون من أسرار الصنعة لأعرفه أنا ؟ ومن ثم أضع نفسى موضع التلميذ من صانعى اللوحات إلى أن أتعلم وأخذ كفايتى . وبالروعة ما اكتشف ، إن فض اللغز الكامن وراء الأعمال الكبيرة يقود إلى مناهل لا حصر لها . ويحدث إننى لا أتوصل إلى استيعاب فهم الشيء إلا بشرحه للآخرين . فأنا إذن أكتب عن الفن التشكلى كى أصعد إلى منابع للإلهام تظل خافية إلى أن أتمكن من

يضاحها لقرائ .

وترون بذلك أننى أبحث من سبر أغوار الفن التشكيلي عن نفى ونفع قرأتى . ولما كنت أولف كتباً ، وأن هذا النشاط هو فى الحقيقة بؤرة وجودى . فكيف لا يكون فى كتابتى عن الفن نفع لى ؟ إن المصورين يعلموننى كيف أرى ، وكيف أقرأ ، وكيف أصنع تكويناً ، أو بعبارة أوجز يعلموننى كيف أكتب ، وأن أتحكم فيها أخط من كلمات على صفحتى . وقد اعتبر « الخط الجميل » أو « الكليجرافيا » فى الشرق الأقصى المعبر الدائم بين اللوحة والقصيدة .

كيف يمكن أن يكون مجال التصوير غريباً على الكاتب ؟ إن ناقد الفن ذاته الذى يفار كثيراً من الشاعر أو الروائى الذى يتعدى على مملكته ما هو إلا كاتب متخصص . إن أكبر نقاد الفن ومؤرخيه هم أيضاً كتاب من الطراز الأول . ولا ننسى فى هذا المقام « بودلير ، وروبيرتو لونجى » . وقد قال لنا ديستوفسكى « عن مصور مثل « هولبين أو كلود لورين » أكثر بكثير مما قاله عنهما كل المتخصصين ، وإن كان ذلك لا يقلل شيئاً من قيمة هؤلاء .

إن التصوير بهما جميعاً ، وليس هو بأى حال من شئون المقتنين والتجار لحسب . إن هؤلاء يعملون النشاط التشكيلي ، أما بالنسبة للكاتب فما من شيء يجدر أن يكون غريباً عنه ، وعلى الأخص عالم التصوير ، لا يجب أن ينأى عنه .

يمكن للتصوير أن يمضى بغبرى ، أما أنا فلا أستطيع أن أمضى بغبر التصوير . وإذا كان ثمة مصورون يجنون فيما أكتبه ما يحل لهم بعض مصاعبهم ، ومن ثم يشعرون أننى أساعدهم على التقدم ، فذلك يندو لى أمانة طيبة ، وإنى أشكرهم .

إن التصوير والأدب مرتبطان اليوم أشد الارتباط ، وذلك كما كانا على الدوام ، باعتبارهما مظهرين هامين لوظيفة اجتماعية واحدة . ولكن قد يحدث أن

يكون ترابطها خافياً عن العيان لظروف تجعل من الصعب تبين هذا الترابط وقد كانت السريالية من الملاحظات المجيدة التي أدركت فيه العلاقة الحميمة بين التصوير والأدب . ولكنها لم تكن اللحظة الوحيدة في تاريخ الفن والأدب . فقد كان العناق بينهما قوياً أيام الكلاسيكية ومن بعدها الرومانسية فالرمزية فالانطباعية والتعبيرية ، بل وأيضاً إبان الحركة التجريدية . وقد وجدت التجريدية صداها في بعض الكتابات الأدبية . كما وجدت صداها في أعمال التصوير الحديث ، وظهر التيار التجريدي في الأدب كما ظهر في التصوير ، وإن كانت مهمة الأديب التجريدي أشق من مهمة زميله المصور التجريدي ، لاعتبارات تتعلق بالأداة التي يستخدمها الأديب .

ومن الأدباء من تجدد عنده حساً تشكيلياً واضحاً ، حتى لتكاد تشعر بأنه إنما يصور بكتلاته لوحة غنية بالخطوط والألوان ، وقد قامت مدرسة بأكملها في فن الرواية على أساس من الصور المرئية ، وإقصاء كل انشغال فكري أو وجداني عن النص الأدبي أو على الأقل جعل توصيل الأفكار والعواطف إلى القارئ عن طريق ما يبدو للعيان من المظهر الخارجي للأشياء ، ولهذا سميت هذه الحركة الروائية « بالمدرسة الشيئية » أو « مدرسة النظرة » ، وهي المدرسة التي أطلق على إسهامات أعضائها « الرواية الجديدة » .

ولشدة الروابط بين الفن والأدب ، نتجدد من الروائيين من كرس قلمه لكتابة سير المصورين . وفي طليعة هؤلاء الروائي الفرنسي المعاصر « هنري بيرشو » الذي أخذ على عاتقه منذ عام ١٩٥٥ أن يكتب سلسلة من التراجم بعنوان « الفن والقلع » ، مقدماً لقرائه بذلك تاريخاً حياً للتصوير الحديث من خلال شخصياته المبدعة . فقد نشر كتاباً مستفيضاً ودقيقاً عن « حياة فان جوج » عام ١٩٥٥ وآخر عن « حياة سيزان » عام ١٩٥٦ وآخر عن « حياة تولوز لوتريك » عام ١٩٥٨ وآخر

عن « حياة مانيه » عام ١٩٥٩ وآخر عن « حياة جوجان » عام ١٩٦١ ، وأخيراً أصدر كتاباً عن « حياة رينوار » .

وليست هذه الكتب من الصنف الذى يكتب على عجل ويلا أناة كما يفعل الكثيرون وبكثرة ، بل هى تراجم جادة مستوفاة إلى أقصى حد يتراوح كل كتاب منها ما بين خمسمائة وستائة صفحة مستندة إلى وثائق ومعلومات مجمعة تجميعاً حديثاً وكاملاً .

وقد كتب « أندريه موروا » عضو الأكاديمية الفرنسية عن سلسلة « الفن والقدر » قائلاً إنها مشروع جرىء ونبل . جرىء لأن البحوث التى يقتضيها طويلة ومضنية وتتطلب فضلاً عن ضخامة الجهد تفرغاً دائماً من المؤلف ، بل أن يكرس حياته كلها من أجل تحقيق ما يطمح إليه . وهو مشروع نبيل أيضاً لأنه يحكى سير شخصيات ضحت بكل رخيص وغال فى سبيل فنها محترمة الأبحاث التاريخية الأولية البالية . وقد قام « هنرى بيرشو » بالنسبة لكل من تراجمه بالبحوث التاريخية الأولية بإخلاص رائع دون أن يهدف إلى تصوير حياة بضعة أشخاص فحسب ، بل إلى تصوير حقبة كاملة من التاريخ الحديث . وبذلك يرسم بكلماته لوحة ضخمة تعكس قرناً ونصفاً من الزمان . إن سلسلة « الفن والقدر » فى الواقع جهد جبار لا يتيح للقائم به راحة أو انصرافاً ، إلا أن « هنرى بيرشو » يحب العزلة والعمل ، ويمضى فى تنفيذ مشروعه الضخم بمتعة وسعادة لا تقل عن المتعة والسعادة التى تخلفها سيره فى نفوس قرائه .

وقد ولد « هنرى بيرشو » فى السابع والعشرين من يناير عام ١٩١٧ ، وتنحدر عائلته من أصل ريفى . وكان أبوه يشتغل فى مصلحة السكك الحديدية . وقد أمضى هنرى طفولته وصباه فى مارسيليا حيث تلقى دروسه ثم حصل على ليسانس الآداب من جامعة « إيكس » .

ولم تكن القراءة مستحبة كثيراً بين أفراد أسرته ، ولم يكن للأدب عندهم أى حساب . على أن « هنرى » أراد أن يصبح أديباً منذ الصغر . بل وعهد إلى الكتابة فعلاً إشباعاً - على حد قوله - لحاجة عضوية تماماً كحاجته إلى التنفس أو الطعام . وقد وجهته أسرته إلى التدريس إلا أن أنظاره هو كانت متجهة متجهاً آخر . وفى سن العشرين أرسل محاولاته الأولى فى الكتابة إلى الأديب الكبير « هنرى دى مونترلان » الذى كتب إليه قائلاً : « إن ثروائك الداخلية جليلة ولكننى أنصحك بأن تفعل ما فعله « شاتويريان » ، أعنى أن تحقّق مصادرك . وكان يقصد أن يحقّق الأديب الناشئ إنتاجه الأول ، وألا يعتمد إلى النشر إلا بعد اجتياز السن الطامثة التى يمر بها كل الكتاب . وفى سن التاسعة والعشرين نشر « بيروشو » أول كتبه وكانت قصة طويلة بعنوان « سيد الإنسان » ثم أعقبها قصص أخرى ثم روايات ومقالات وقصائد من الشعر ودراسات عن مسرح « مونترلان ، وآنوى ، وكامى ، وشو » . على أنه - على حد قوله - لم يكن يحس بالارتياح فى مجال القصة والرواية . كان الخيال يضايقه وتستهويه الشخصيات الواقعية القوية التى تصلح لأن تكون أبطال تراجم مثل تراجم « أندريه مورو » لأبطال قصص وروايات عرضة لعدم التصديق .

وقد حصل « هنرى بيروشو » على جائزة « شارل بلان » من الأكاديمية الفرنسية وأسندت إليه اعتباراً من أبريل عام ١٩٦١ رئاسة تحرير مجلة « حديقة الفنون » . ولكن ما الذى جعل « هنرى بيروشو » يتجه إلى كتابة سير المصورين وأن يعكف عليها ويكرس جل وقته لها ؟ الواقع أننا لو أجبنا على ذلك بأن السبب هو حبه للفن فحسب ، فلن تكون إجابتنا وافية بمجال ، لأن هذه الإجابة وإن كانت ستقوى على تفسير اختياره لموضوعاته فإنها لن تقوى على أن تفسر السبب فى تكرسه الجزء الأكبر من نشاطه كمؤلف لهذه السير . والحقيقة أنه لو كان قد أصبح راوية لسير

الفنانين الكبار فليس ذلك مجرد شغفه بالفن. فحسب ، بل لأن حياة الفنانين الموهوبين فيها ما يستأهل اهتمام الأديب القصاص بها . فحياة الفنان الموهوب هي أبلغ حوار بين الإنسان والقدر . وسواء أكان الأمر أمر « فان جوج » ، أو مانيه ، أو تولوز لوتريك ، أو سيزان ، أو جوجان » ، فإن هدف القصاص « بيروشو » في كل الأحوال واحد لا يتغير . هذا الهدف هو محاولته بالنسبة لكل من أولئك الفنانين الذين خصص لهم سلسلته « الفن والقدر » أن يزيح النقاب عن إنسان في عظمته وضعفه ، في لحظات سعادته وشقائه ، في حياته المترنة المصادفة والقلق المضطربة إلى حد الخطر . وباختصار لنقل إن « بيروشو » إنما يبحث في حياة كل فنان عن روعة المصير الإنساني . إن الفن يتفجر لدى هؤلاء الموهوبين على الدوام من الحياة . وإذا كان الفن أقصى تعبير عن الحياة فهو نتاج تلك الحياة أيضاً . ولا مفر عند التقصى عن حياة أولئك المبدعين من أن نلتقي بأعالمهم . ويتزايد الإيمان العام يوماً بعد يوم بأن مامن وسيلة أنجح لفهم العمل الفني من النظر إليه من خلال حياة الإنسان الذي خلقه والذي استشعر حاجته إليه وسخر طاقاته له . ولكن حياة الفنان هذه التي تختلط وتشابك بحياة أناس آخرين ، كيف يمكن وضع اليد عليها وإعادة تشييدها ؟

الواقع ، إن هذه هي المشكلة التي يواجهها كاتب التراجم ويستهن « هنرى بيروشو » من ناحيته الكتابة الرومانسية للتراجم . فلماذا يلجأ الكاتب - على حد قوله - إلى التخيلات ليعرض لنا حياة أناس عاشوا حياتهم فعلاً بكل تفاصيلها ودقائقها الخافتة ؟ لماذا يلجأ كاتب مثل « أرفينج ستون » في الفصل السادس من روايته « شغف بالحياة » التي كتبها عام ١٩٣٤ إلى تصوير « فان جوج » ، وقد اتقى بآلة الفن « مايا » التي تقول له في حوار طويل متخيل إنها أحبه منذ أن أمسك القلم وخط رسومه الأولى لعمال المناجم في « البوريتاج » ، وإنما كانت تراقبه على

الدوام برغم أنه لا يعرفها ؟ لماذا يلجأ كاتب مثل « بير لامبور » في روايته « الطاحونة الحمراء » التي كتبها عام ١٩٥٠ عن حياة « هنرى دى تولوز لوتريك » إلى وضع شخصيات حقيقية في مواقف متخيلة ؟ إن الواقع أغنى ألف مرة من الخيال . بل إن الواقع ليس أغنى فحسب ، بل وأكثر فنة وإثارة وتحريكاً للعواطف وذلك لأنه واقع ، وواقع فحسب . لقد كان الأديب الكبير ميشليه يقول : « أتريد قراءة رواية ؟ اقرأ التاريخ إذن » ، ومن ثم إذا وجب أن تكون السيرة مؤثرة كالرواية ، فإنها لا يجب من ناحية أخرى أن تقل دقة عن أكثر مدونات التاريخ جدية وموضوعية .

ويعترف « بيروشو » بأنه عندما انكب على إعداد تراجمه لم يشك في صعوبة المهمة التي أخذها على عاتقه . فإذا كان الهدف إعادة تشييد حياة معينة ، فإن هذا يعنى الالتزام بعدم كتابة أية كلمة ، وعدم الإشارة إلى أية جزئية ، إلا إذا كانت مدعمة بسند من الواقع . ويمكننا أن نعطي أمثلة جلية معبرة على ذلك من واقع كتابات « هنرى بيروشو » . ففي الصفحات الأولى من « حياة فان جوج » يتحدث المؤلف عن غراب ينق في أعلى شجرة طلع في مدفن بلدة « زونديرت » مسقط رأس الفنان . هذه جزئية متناهية في الصغر ، ولكن « بيروشو » لم يتدعها مع ذلك ، بل استخلصها من خطاب كتبه « فينسنت فان جوج » ذاته إلى أخيه « ثيو » في الثالث والعشرين من يناير عام ١٨٨٩ ، وعندما وصف « بيروشو » وصفاً تفصيلياً مختلف الغرف في البيت الذي سكنه « لوتريك » بعض الوقت في شارع الطواحين ، فإنه لم يفعل ذلك إلا من خلال عديد من الصور الفوتوغرافية التي حصل عليها ، بل إنه وضع تحت ناظره عند كتابته ذلك الوصف خريطة للبيت المذكور أيضاً . وهذا ما يحدث بالنسبة لكل شيء . . . الطابع الخنجم على شارع من الشوارع . . . النحو الذي طرز عليه رداء كانت ترتديه إحدى الشخصيات . . . لون

الورق المغطى لحوائط غرفة من الغرف . . إلى آخره . . . ، ومن ثم لا يهمل « هنرى بيروشو » أى مصدر للمعلومات عند كتابة تراجمه . وهو يبدأ عادة بقراءة ومقارنة كل ما كتب عن الشخصيات سواء أكان ما كتب عنها مودعا فى بطون الكتب أو منشوراً على صفحات الجرائد والمجلات ، بل إنه يفحص أيضاً صحافة تلك الحقبة التى عاشت فيها الشخصية وليس من شأن ذلك القاؤه فى أجواء تلك الحقبة فحسب ، بل إنه يملأه أيضاً بكثير من التفاصيل المجدية . ويتيح له الحصول على مقتطفات مفيدة وتحديد بعض التواريخ تحديداً دقيقاً ، وفهم بعض مآحاط من غموض بشخصيات أو بأحداث معينة طواها النسيان .

وقد زاد عدد المراجع التى رجع إليها « بيروشو » بصدد حياة « فان جوج » مثلاً على المائة . ومن بين هذه المراجع رسائل علمية وأبحاث طبية عن طبيعة المرض العقلى الذى أطاح بصواب « فان جوج » . ولم يقل عدد المراجع بالنسبة لأية سيرة من سيره عن ذلك العدد الضخم . فالواقع ، إن سيره ليست روايات ، بل مادة علمية معروضة عرضاً خاصاً فيه براعة الفنان وطلاقة الأديب ووقار العلماء . فقد قل « بيروشو » قدر إمكانه من استخدام الخيال الذى لا ينكر أحد أن مثل هذه المؤلفات لا يمكن أن تخلو منه . لقد تقصى بصبر عن كل ما هو معروف عن « فينسنت فان جوج » ، وجمع بأناة كل العناصر اللازمة لإعادة تشييد حياته . ومن السهل على من بذل مثل هذا الجهد الذى بذله « بيروشو » ان يشير بالنسبة لكل من تفاصيل كتبه إلى مرجع أو أكثر . إلا أنه تردد لحظة فيما إذا كان يجب عليه أن يشير فى كل صفحة إلى مراجعه العديدة ، ثم قرر ألا يفعل ذلك ، حتى لا يكسر جمال القصة المسرودة . وحتى لا تتخذ سيره صورة الأبحاث العلمية ، فى حين أن هدفه الأساسى هو أن يكتب عملاً أدبياً ، ولذلك فقد اكتفى بأن يشير فى نهاية كل من سيره إلى مراجعه بالتفصيل .

كما أن الخطابات المتبادلة بين الفنان وأقربائه وأصدقائه ومعارفه هي بدورها مصدر ضخم للمعلومات التي تلقى أضواء صادقة على شخصية الفنان وحياته . فالخطابات التي يكتبها المرء عادة إلى أبيه أو أخيه أو أمه أو صديقه أو زوجته بنفسها عن مكتون صدره ويشكو فيها متاعبه أو يطلب قضاء حاجة أو يحكي حادثة وقعت له أو يصف شخصا التقى به - مثل هذه الخطابات تكشف عن خبايا كثيرة تفيد كاتب السير فائدة بالغة في تشييد ترجمته لحياة الفنان الذي يكتب عنه . وتعتبر خطابات « فان جوج » ثروة أدبية ضخمة ومصدراً رائعاً لاستقاء الحقائق عن حياته ، فقد بلغت الخطابات المتبادلة بين « فينست فان جوج » وأخيه « ثيو » ستمائة وأثنى وخمسين خطاباً كما خلف « فينست » واحداً وعشرين خطاباً أيضاً إلى صديقه « إميل برينار » ، وثمانية خطابات إلى أمه وأربعة أخرى إلى ذويه ، وخطاباً إلى الناقد « البير أوريه » أول من كتب عنه . كما خلف بضع رسائل أخرى إلى أخته « وولمينا » وإلى « جوجان » وفان رابار ، وجان روسيل » . وقد استعان « هنري بيروشو » بهذه الثروة الضخمة من الرسائل في تقصى حقيقة الفنان الكبير .

وهذه المراجع المطبوعة ذات أهمية قصوى بالنسبة للسير التي يكتبها « هنري بيروشو » ، طالما أنها تمتد بأسانيد جديدة بعيدة المدى . على أن مرحلة البحث لا تنتهى بمجرد استيعاب ماتقدمه هذه المصادر المطبوعة . بل على العكس فإن « بيروشو » يهتم أيضاً بتجميع أقصى ما يمكن لتجميعه من أسانيد ومعلومات غير مطبوعة تعاونه في إلقاء الضوء على هذه أو تلك من لحظات حياة الفنان أو المحيطين به . ويتشعب عمله هذا في شتى الاتجاهات . ولنأخذ على سبيل المثال « حياة جوجان » ففضلاً عما رواه « لبيروشو » ، المرحوم « بول فور » قبل مماته من ذكرياته عن « جوجان » ، فقد أمكنه العثور على كثيرين آخرين ممن عرفوا الفنان معرفة

شخصية وسمع من الكثيرين ذكرياتهم عن الفنان الراحل .

وقد أمده كثير من هواة اللوحات ، وأفراد العائلات التي كانت على علاقة « بجوجان » بخطابات لم يسبق نشرها - « لجوجان » ذاته ، وخطابات لأصدقائه تمسه بطريق مباشر أو غير مباشر . وقد كانت بعض هذه الخطابات على غاية من الأهمية في إلقاء الضوء على جوانب خفية من حياة الفنان . كما كانت خطابات المصور « شارل لافال » إلى مصور آخر هو « فرديناند بيجودو » ذات فضل في إثراء معلومات « بيروشو » عن المقومات الأساسية للمدة التي قضها « جوجان ، ولافال » في جزر المارتنيك عام ١٨٨٧ . وهي حقبة من حياة « جوجان » كان يكتنفها كثير من الغموض . وقد أوصلت أبحاث « بيروشو » في سجلات البحرية الأهلية إلى تحديد الأسفار التي قام بها « جوجان » في شبابه عندما كان يعمل على ظهر الباخرة « الفيوم - نابليون » ، كما زودته شركة « المساجيرى مارتيم » للملاحة بتواريخ إقلاع ووصول السفن التي أقلت « جوجان » إلى جزر المحيط الهادى والتي أعادته إلى أوروبا وخطوط سيرها والموانئ التي رست فيها وبعض التفاصيل الأخرى .

وبالإضافة إلى الكتب التي يرجع إليها « هنرى بيروشو » بالنسبة إلى كل من سيره فقد رأى أن المعرفة المباشرة للأماكن التي عاش فيها كل من الفنانين التي كتب عنهم هي أمر على غاية الأهمية فبلون هذه المعرفة لا يمكن أن تفهم فهماً واضحاً وصحيحاً حقيقة الحياة التي عاشها الفنان .

وهكذا تأتى معلومات « هنرى بيروشو » من كل صوب وحذب ، ويمضى في التنقيب في كل مكان . ومن خلال مراسلاته مع أحد « الفارسوفيين » بمعاونة « مترجمة بولونية » أمكنه أن يحدد الروابط التي كانت تربط « جوجان » بالفنان البولوى « سلونيسكى » . ومن ابنة المصور « جورج - دانييل دى مونفريد » وكيل

« جوجان » في أثناء إقامته في جزر المحيط ، أمكنه أن يجمع أهم الاستدلالات عن الحقبة التي عاشها « جوجان » في تلك الجزر الثانية . ولتوقف عن المضى في تعداد هذه المصادر فهذا أمر لا ينتهى . وباختصار أمكن « هنرى بيروشو » من هذه المصادر التي لاحصر لها أن يصحح وجهات النظر السابقة في عديد من النقاط وأن يضيف إليها وجهات نظر جديدة .

ويقرر « بيروشو » بكل تواضع أنه لا يستبعد الخطأ والزلل فيما كتبه برغم عنايته الفائقة بالدقة وحرصه الشديد على توخي الصدق وتجنب الخيال . فرما ارتكب خطأ هنا أو هناك ، ولكنه سيكون خطأ في التفسير . ولا يعتقد على أى حال أنه لم يكن أميناً كل الأمانة فيما ينقله إلى قرائه .

ويحذر أن تنبه إلى أن مرحلة جمع الاستدلالات لا يمكن ضبطها . . على الأقل في أول الأمر فالمعلومات تتجمع رويداً رويداً . وقد أمضى « بيروشو » أكثر من خمسة عشر عاماً يجمع المادة التي أودعها في كتابه « حياة جوجان » . ولكل من الفنانين الذين خصص لهم سلسلة « الفن والقدر » ملفاتهم ، وكذلك لثلاث الشخصيات الثانوية التي تدخل هذه السلسلة . وهى ملفات تتزايد وتتضخم تبعاً لقراءات « بيروشو » ومقابلاته ورحلاته وتنقيبه في بطون الأضابير الرسمية وغير الرسمية التي يتاح له الاطلاع عليها .

وتلعب المصادفة ولاشك دوراً في جمع هذه الاستدلالات ويروى « بيروشو » إحدى مصادقاته . فيقول إنه ذات ليلة اتصل به تليفونياً أستاذ لم تكن له به سابق معرفة ، وطلب منه بعض التفاصيل عن « جان أفريل » صديقة « هنرى دى تولوز لوتريك » . وتطرق الكلام مع محدثه الذى تبين أنه على ثقافة ودراية بما يكتبه « بيروشو » . وناقشه فيما ألفه من سير ثم سأله عن كتابه التالى ، فأخبره « بيروشو »

أنه بعد كتابه عن « حياة جوجان » يفكر في كتاب عن « حياة رينوار » وإذا بمحدثه الذى ما كان يعرفه يدلّه على عنوان سيدة في حوزتها خطابات قيمة « لرينوار » . وإذا كانوا يقولون إن الحظ يسير جنباً إلى جنب مع الاجتهاد ، فإن الحظ في الواقع لا يتأتى لمن انصرف ذهنه فعلاً إلى بحث أمر ما . فمن المعروف أن التفاحات تسقط كل يوم من أشجارها آلاف المرات . ولكن التفاحة التى وقعت على رأس « نيوتين » الذى كان مشغولاً بلغز الجاذبية - تلك التفاحة هى التى أوصلت إلى اكتشاف قوانين الجاذبية الأرضية . ومن ثم كان من اللازم أن يقوم « بيروشو » بجمع استدلالاته بعناية قصوى . وعندما بدأ يشيد « حياة جوجان » قضى حوالى خمسة عشر يوماً فى إقليم « بريتانى » الذى عاش فيه « جوجان » . وقد عنى « بيروشو » عناية فائقة بترتيب برنامج هذه الرحلة . فبعد بضعة أشهر سابقة عليها تعرف باثنيّن من الشبان كانا يهتمان « بجوجان » وبمصورى مدرسة « بونت أفين » فطلب منها موافاته بقائمة كاملة بقدر الإمكان عن أسماء الذين يمكنه أن يجمع من عندهم معلومات عن « جوجان » فى بونت أفين ، وبولدو ، وسائر بلدان إقليم بريتانى . ثم قام بإخطار هؤلاء الأشخاص باعتزامه زيارتهم وحلد معهم مواعيد لمقابلتهم .

وهكذا أمكن « لبيروشو » فى ذات المكان الذى عاش فيه « جوجان » وبلا أدنى تخطيط أو إضاعة للوقت ، أو يبدأ تحقيقاً انتهى بإجلاء الآراء إلى نتائج مشرة ولكن هل يعتبر حصر تفاصيل حياة الفنان وجمعها مدعمة بالأسانيد المستمدة من واقع الحياة نهاية المطاف بالنسبة لكاتب السير ؟ كلا . إن جمع هذه التفاصيل وإن كان أمراً لا يستغنى عنه كاتب السير ، إلا أنه ليس سوى وسيلته إلى رواية حياة الفنان والشرط اللازم ليشرع فى الكتابة . صحيح ، إن كاتب السيرة يمكنه أن يقنع بأن يسرد التفاصيل التى أسفرت عنها تحقيقاته ، وأن يضع بذلك مؤلفاً ذا قيمة

علمية وتاريخية غير منكورة . ولكنه لن يكون بذلك قد قدم عملاً أدبياً . فلا يجب أن يقنع كاتب السيرة في نظر « بيروشو » بإيداع المادة التاريخية في كتاب ، بل عليه أن يقدم للجمهور من واقع تحرياته عملاً أدبياً . إن كاتب السيرة يجب أن يكون في النهاية قصاصاً ، أو إن شئت الدقة قصاصاً من نوع خاص . قصاصاً من نوع « إميل زولا » ومن على شاكلته ممن يعمدون لكي يكتبوا رواياتهم إلى استقاء تفاصيلها من الواقع . إن كتابة السيرة كما يفهمها « بيروشو » يجب أن تكون عملاً تشييداً ينمو من خلال فصوله المرسومة بمهارة وواقعية بحتة نمواً يدفع العمل الفني قدماً إلى النهاية . على أننا نقف هنا إزاء مخاطرة . فإذا كان القصاص أو الروائي حراً في أن ينظم على هواه العناصر المستقاة من الواقع . فإن كاتب السيرة سجين موضوعه ، ولا يجب أن يخاطر بالخروج من سجنه فهو لا يملك أن يغير شيئاً من ظروف حياة من يكتب سيرته . وكل براعة كاتب السيرة يركز في إمكانه أن يلتزم حدود المادة الواقعية التي جمعها ، والتغلب في الوقت ذاته على الصعاب التي تعترضه الواحدة تلو الأخرى بشكل لا يحس معه القارئ بوجود تلك الصعاب حتى أنه يقرأ سيرة الفنان كما لو كان يقرأ رواية ممتعة . أو بعبارة أخرى أن تبدو السيرة أمام عيني القارئ على غاية من البساطة والوضوح ، كما لو كانت مهمة الكاتب من أولها إلى آخرها سهلة سهولة رائعة ، في حين أنها سهلة سهولة خطيرة .

ويقول « بيروشو » في مقدمته القصيرة لحياة « سيزان » إنه لم يفعل سوى أن جمع ما يمكن جمعه من معلومات عن « بول سيزان » ، ورتبها ، وقابل بينها ليميز الغث من الثمين ، ثم زار الأماكن التي عاش فيها الفنان وعاین عن كتب الأجواء التي سبحت فيها روحه ، وتأمل المناظر والأشياء التي وقعت عليها عيناه وسجلتها بعقريته في لوحات تعتبر من أعز ما قدمه فنان إلى بني جنسه .

وأشار بيروشو في مقدمته القصيرة تلك إلى أن شخصية « سيزان » لاتدع

أحدًا يقترب منها وفهمها بسهولة ، فقد كان إنسانًا غامضًا تكتفه الأسرار ، وأولئك الذين عرفوه صوروا لنا شخصيته تصويرًا لا يخلو من التناقض . على أن هذا التناقض وإن كان يشكل صعوبة كبيرة أمام كاتب السيرة فإنه مصدر متعة كبيرة له أيضًا عندما يصل في زحمة الأقوال المتضاربة إلى أن يتبين وجه الحق والصواب ، وأن يتخذ من خضم الاحتمالات العديدة موقفًا يطمئن إليه ، ويؤسس عليه بناءه لحياة الفنان .

ويقول « بيروشو » إنه حاول إزاء ما اكتنف شخصية « سيزان » من غموض أن يولى عناية أكبر تلك الأحداث الصغيرة التي قد تبدو عرضية وسطحية في حياة الفنان عند الوهلة الأولى ، ليستخلص منها الحيط الرفيع اللتين الذي تتعلق به حياة الفنان ، فالواقع ، إن العناية بتلك الأحداث الصغيرة التي قد لا تسترعى انتباه كاتب عجول ، ومحاولة إبرازها وإيفائها قدرها الحق في إطار السيرة - العناية بتلك الأحداث على غاية من الأهمية لأن خلفها يخفى الخط الحقيقي الذي تسير فيه حياة الفنان الحقيقية بكل مأساتها وروعها .

ويتساءل « بيروشو » على الدوام لماذا لا تحقق سيرة من السير ما تحققه رواية « لفلوبير » ، أو زولا « مثلاً ، تصنف بالواقعية والقوة ؟ ولا يتصور « بيروشو » كاتب سير لا يكون لديه حب استطلاع لا يهدأ له قرار . ولا يكون مدفوعاً بالرغبة في أن يعرف بكل ما في كلمة المعرفة من معنى ، وفي أن يفسر السلوكيات دون أن يحكم عليها ، ولأن يحب الحياة بكل ما في عاطفته من قوة . إن كاتب السيرة كالفصاح يجب أن يكون باعاً للحياة في التفاصيل ، حتى المتناهية منها في الصغر ، فيجب أن يبين كاتب السيرة للقارئ كيف انبسطت تلك المصائر الكبيرة التي يروى دقائقها في الزمان والمكان والوسط الذي انبثقت فيه . فيتابع مثلاً الطفل سيزان بسترته الزرقاء وهو يلهو بين باعة الخيول في ساحة ميراو . ويلتخل مع لوتريك إلى ملهى الطاحونة

الحمراء ، ويرقب بعينى ذلك القزم الموهوب المحطم خطوات الراقصات الرشيفة وحركات الهلوانات المرنّة . ويحب عليه وقد وصل إلى الفصل الأخير من حياة « فان جورج » أن يحيا معه مأساة تلك الأيام القاسية ولحظات الجنون الذى كان يكسح عقله . ثم لحظات الصحو التى تشبه السكون الذى يخيم على الخرائب بعد العاصفة الهوجاء . وأن يكون هناك فى قلب أعنف شقاء عرفه إنسان ، وأن يحيا حياة ذلك الجسد الممزق فى صراعه ضد الموت وتلك الروح المرتجّة فى فرارها من ظلمة الليل . ويحب أن يحيا مع « جوجان » فى حلمه الكبير الذى دفعه إلى دروب بعيدة وقاده من سراب إلى سراب بحثًا عن جنة عدن ، - حتى وصل إلى « جزر الماركيز » حيث وجد عند أولئك الماوريين البدائيين ذوى الوشم والعادات الفطرية بعض حلمه الكبير .

ونعود إلى مطلب « بيروشو » الأول ، وهو أن يزيج النقاب عن حياة إنسان فى تلك الروعة التى ينفرد بها مصيره . أجل ، هذا هو هدفه ، والباعث له على كتابة كل تلك السّير التى كتبها . إن فى الحياة الكبيرة على الدوام أصبح القدر ، ولن يكون تشييد هذه الحياة الكبيرة من جديد بدقائقها وتفصيلها ، وسر أغوار المواقف وارتباطها ببعضها ، وتحليل الأسباب النفسية التى أملت على رجل ما تصرفاته - لن يكون كل هذا شيئًا ذا بال مالم يكن الهدف وضعنا فى النهاية إزاء فردية قوية فى التحامها مع القدر . ولماذا نعلم إلى الإخفاء ؟ إن الجهد الضخم فى التجميع والترتيب والتحليل الذى تقتضيه كتابة السيرة يبدو عبثًا ، لو لم يكن الهدف منه فى النهاية ترجمة دقائق السيرة إلى لغة القدر .

إن « هنرى بيروشو » فى كل من تراجمه يروى لعبة القدر مع ابن من أبناء العبقريّة . والقدر هو المترجم للعبة على الدوام ، والقدر المجهول ذو الألف وجه هو البطل الحقيقى . ومن سيرة إلى سيرة لا يفعل « بيروشو » سوى أن يقصّ حكاية ،

هى على الدوام واحدة ومختلفة فى الآن ذاته - حكاية رجل فى سجالة مع القدر .
ولن يكون لكتابة السير أى معنى لو لم تفتح آفاقاً أبعد من مجرد أحداث الحياة
المروية . آفاقاً تطل على التناز المصير الإنسانى .

« من أين نأتى ؟ من نحن ؟ إلى أين نذهب ؟ » هذه الأسئلة الثلاثة التى اتخذها
« جوجان » عنواناً للوحته الكبيرة التى يمكن إعتبارها قمة روائعه - هذه الأسئلة
الثلاثة هى المحور الذى تدور حوله كل حياة . واجابة هذه الأسئلة الثلاثة ذاتها
يجب أن تكون هدف كل سيرة تُكتب !

ونختاماً ، فإن تجربة « هنرى بيروشو » فى كتابة سير كبار الفنانين ، هى درس
لا يمكن الاستغناء عنه لمن يتصدى عندنا لرواية سير فنانينا الكبار من أمثال « محمود
سعيد ، وناجى ، والجزار ، ورمسيس يونان » .

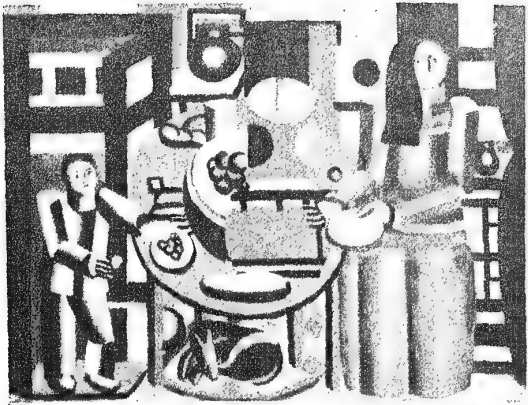
لوحات



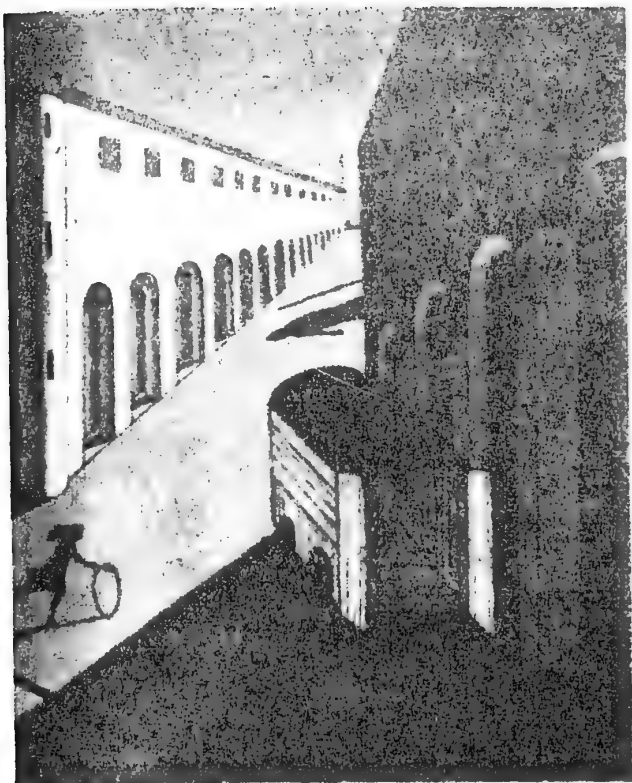
بيكاسو - امرأة أمام مرآة



جوان جری - آية



ليجييه - امرأة وابنتها



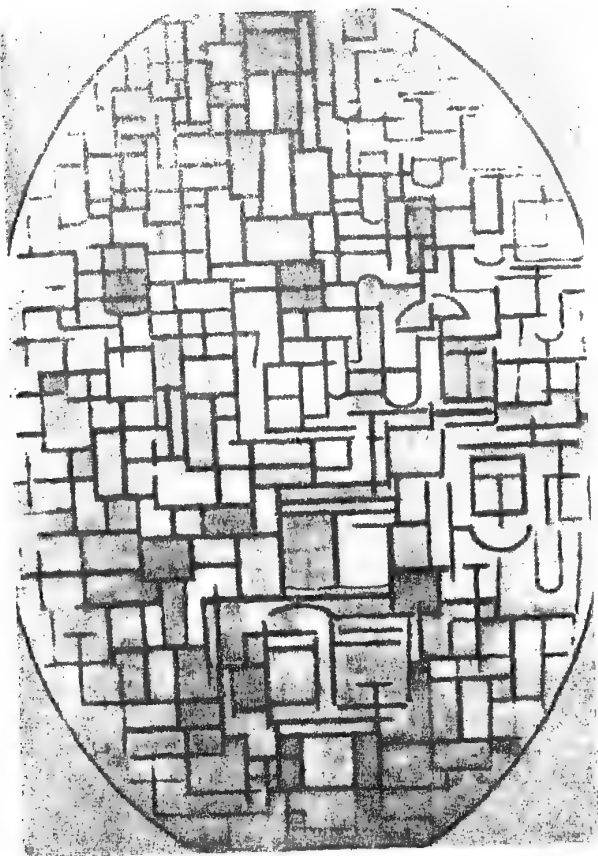


جيا کومبى - رچل يسير

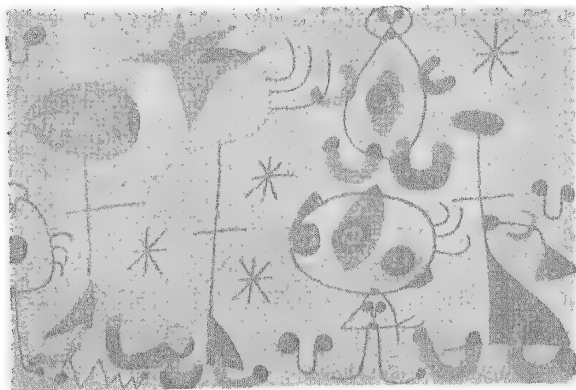
دوبیر دیلونای
برج ایفل







موندریان - تکون



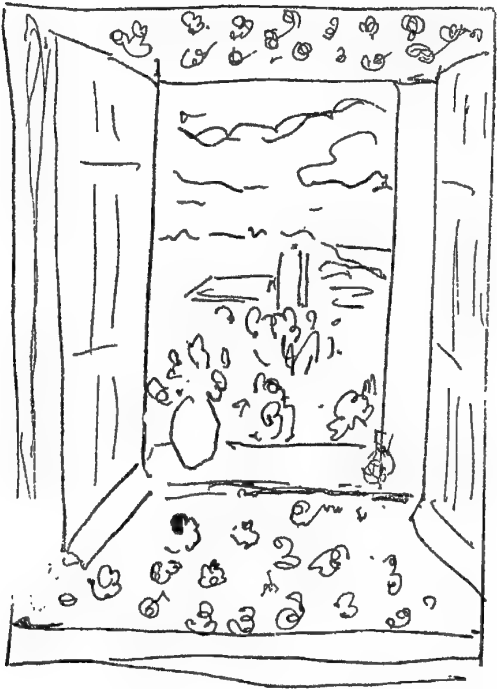
ميرو - سيدة تحمل مظلة



بول کلی - وجه



بېزار بوفه - وجه مهرج



ماتيس - النافذة

فهرس

صفحة

إهداء	٥
أحكام بالتحقير	٧
الفن بين تسجيل الواقع والنظرة إلى الوجود ...	١٣
الحقيقة المرئية في التصوير الحديث	٢١
الموضوع واللاموضوع في التصوير الحديث	٤٠
كيف تقرأ صورة	٥٦
فلتفتح عالمًا خاصًا	٦٣
الفن في عالم متغير	٧٠
الحركة أكبر التحديات	٨٤
حرية الفنان ومسئوليته	١٠٢
قلم الأديب والفن الحديث	١١٢
لوحات	١٢٩

رقم الإيداع	١٩٨٢/٢٢٨٠
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧-٧٣٥٨-٧٢-٥

١/٨١/١٢٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

